L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

16e Année - Nouvelle série N° 73 - Décembre 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24 10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr.* (*N.F.* 14.) (*étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON*, 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,—; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,50.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté* (*livres, solfèges, etc.*) *est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

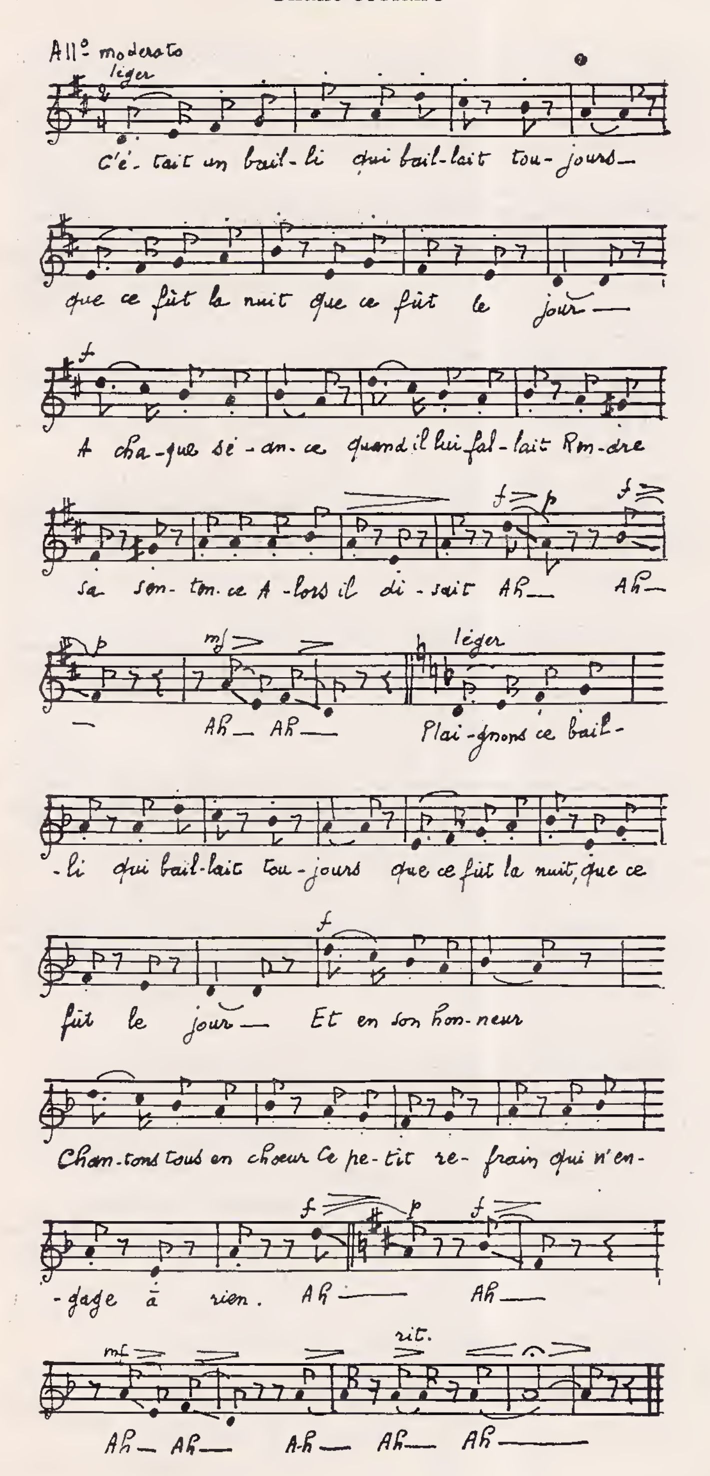
7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1960
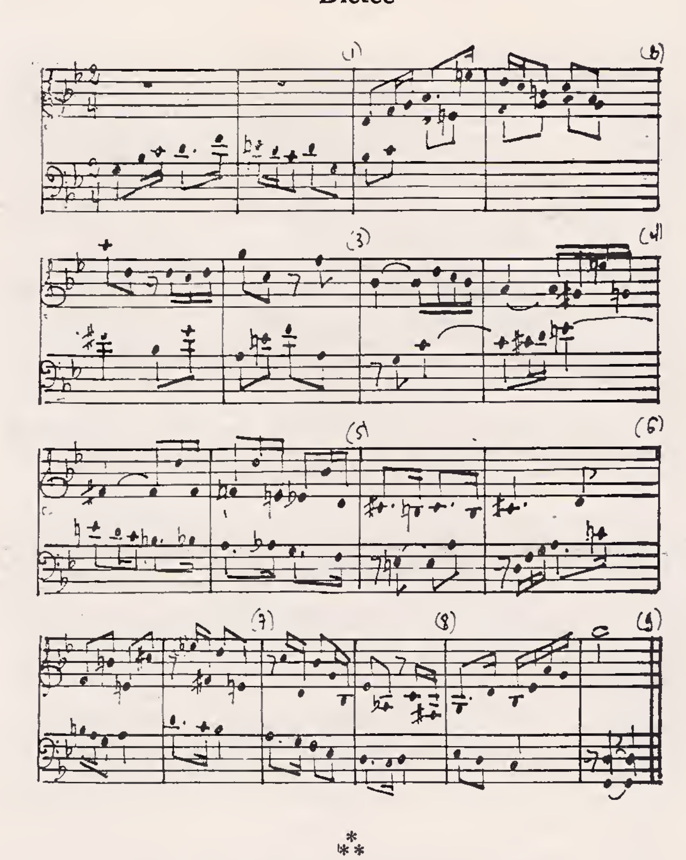
ETAT - 1er Degré

Chant scolaire



VILLE DE PARIS - 1er Degré
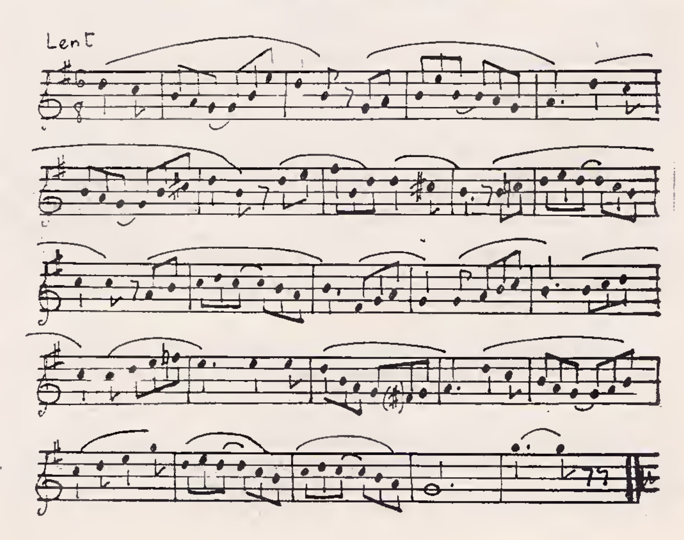
Dictée



***

VILLE DE PARIS - 2e Degré

Improvisation accompagnement



HENRI DUPARC : *L'INVITATION AU VOYAGE* *LA VIE ANTÉRIEURE* (1)

par Georges FAVRE

Singulière destinée que celle de ce compositeur qui, entre sa vingtième et sa trentième année, écrit une douzaine de mélodies — les plus parfaits chefs-d'œuvre de la musique moderne — devient presque aussitôt illustre, mais tourmenté par le démon de la perfection absolue, malade et enclin à la solitude et au mysticisme le plus élevé, s'isole du monde, se confine dans un total silence durant le demi-siècle qui lui reste encore à vivre.

Né à Paris, le 21 janvier 1848, Henri Duparc se sent attiré vers la musique pendant ses études secondaires au Collège de Vaugirard, où il a la chance de trouver César Franck comme maître de musique attaché à l'établissement. Sous l'influence d'un tel professeur — qui apprend non seulement le solfège et le piano à ses élèves, mais leur révèle la splendeur des grandes œuvres du passé, et entreprend vraiment leur éducation musicale — le jeune collégien s'enthousiasme pour Gluck, Beethoven et surtout Wagner, qui restera toute sa vie son dieu.

Tout en poursuivant ses études à la Faculté de droit, pour obéir aux injonctions familiales, il travaille assidûment l'harmonie et la composition avec Franck, dont il devient bientôt le disciple favori. Dès l'année 1868 — à vingt ans — il publie ses premières œuvres : six courtes pièces pour piano, intitulées *Feuilles Volantes,* et cinq mélodies pour chant et piano : *Sérénade, Romance de Mignon* (d'après Gœthe), *Galop, Soupir* (poésies de Sully-Prudhomme), *Chanson Triste* (Jean Lahor). L'année suivante il écrit *Au Pays où se fait la guerre* (Théophile Gautier) — d'abord intitulée *Absence* — puis en 1870-1871 *l'Invitation au Voyage* (Ch. Baudelaire), *la Vague et la Cloche* (François Coppée), et la première esquisse de *Phidylé* (Leconte de Lisle.

Après la guerre, il prend une part active à la vie musicale parisienne, et participe avec César Franck, Saint-Saëns et Edouard Lalo à la fondation de la Société Nationale de Musique — encore existante de nos jours — et dont le but est de défendre et faire connaître les jeunes compositeurs français. En 1873 il fait jouer un nocturne pour orchestre: *Aux Etoiles,* qui porte en exergue cette phrase : « La lumière sidérale des nuits : qui peut savoir les vertus secrètes de cette lumière si humble, mais venant de l'immensité ! » (2). Successivement il donne *Lénore,* poème symphonique pour orchestre (d'après la ballade du poète allemand Bürger), une série de *Laendler,* pour deux pianos, et plusieurs mélodies pour chant et piano : *Elégie* (poésie de Thomas Moore, 1874), *Extase* (Jean Lahor, 1878), *Le Manoir de Rosemonde* (R. de Bonnières, 1879), *Sérénade Florentine* (Jean Lahor, 1880), *Lamento* (Th. Gautier) et *Testament* (Armand Sylvestre) en 1883, et enfin l'année suivante *La Vie Antérieure* (Ch. Baudelaire).

Entre temps il voyage en Allemagne et fréquente le théâtre de Bayreuth, où Liszt et Wagner le comptent parmi leurs amis. Mais en 1885, Duparc quitte Paris, se fixe dans les Basses-Pyrénées, près de Pau, et désormais — malgré les supplications de ses amis, notamment de Vincent d'Indy et d'Ernest Chausson — renonce à toute production musicale. En dépit des promesses d'un avenir rayonnant, il jette au feu divers projets dont la partition déjà très avancée de *la Roussalka,* drame lyrique d'après Pouchkine.

D'une santé fortement ébranlée, les nerfs à vif, inquiet, dans un état morbide, il ne peut plus travailler : « C'est affreux, écrit-il, d'être névropathe, comme je le suis. Pour la moindre chose l'on est anéanti, annuié ». Tout contact avec les sons lui devient bientôt intolérable. « Plus la musique est belle, plus elle me fait mal », répond-il au grand pianiste Francis Planté qui lui propose une cure musicale (3). Il éclate en sanglots et quitte précipitamment sa place en écoutant chez lui Blanche Selva interpréter les œuvres de son ancien maître : « J'ai été obligé de m'en aller, dit-il, comme si le père Franck était là » (4). Détaché peu à peu de tout, il fait sienne désormais cette hautaine maxime de son ami Villiers de l'Isle-Adam : « Crois bien qu'il y aura toujours dans le monde, de la solitude pour ceux qui en sont dignes ».

Pourtant, par instants, il laisse deviner sa profonde mélancolie, sa poignante détresse. « Bien des personnes, écrit-il, croient que j'ai une quantité d'œuvres en cartons. Il n'en est rien : je n'ai que quelques notes au crayon, qui n'ont d'intérêt que pour moi, et que j'avais prises au jour le jour dans l'espoir qu'il me redeviendrait possible de travailler... Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait, sans m'occuper du peu que j'ai fait » (5). D'autre part, au poète Francis Jammes il écrit en 1910 : « Je n'ai pas besoin de vous dire combien je souffre de ne plus pouvoir m'occuper de tout de ce qui a été la passion de ma vie » (6). Et au même, il confie encore, en 1921 : « ... Quant à la musique, c'est bien simple, je ne veux en entendre aucune; elle m'émeut trop... Mais il y en a une surtout que je redoute d'entendre, c'est la mienne : les quelques pages que j'ai écrites me font penser à celles que je n'ai pas écrites, il y a, en effet, dans mes mélodies, plusieurs passages plus ou moins importants, que j'avais pris en note pour un drame qui n'existe plus, qui n'existera jamais et dans lequel j'ai vécu comme en un splendide rêve, pendant plus de vingt ans. Je l'ai détruit..., mais quand les passages dont je viens de vous parler me rappellent les situations (d'âme surtout) qu'ils me semblaient exprimer, c'est bien douloureux » (7).

De plus en plus souffrant, perclus de rhumatismes, il est atteint de paralysie et perd peu à peu la vue. Résigné, pui-

---

(1) *Extrait de* Musiciens Français Modernes de Georges Favre *que nous publions avec la très aimable autorisation de : Durand et Cie,* Editeurs-Propriétaires à Paris.

(2) Cette phase mystique est empruntée par Duparc au Père Gratry. — *Aux Etoiles* faisait partie d'un *Poème Nocturne,* en trois mouvements, joué à la Société Nationale en 1894, et détruit par le musicien.

(3) Cf. Henri Duparc, *Une Amitié mystique* (Lettres à Francsi Jammes, publiées par Guy Ferchault), Paris, Mercure de France, 1944 (p. 23).

(4) *Ibid.*

(5) Octave Séré, *Musiciens Français d'Aujourd'hui* (p. 178).

(6) Lettre du 11 mai 1910 (*Une Amitié mystique,* p. 89).

(7) Lettre du 27 mai 1921 (*Une Amitié mystique,* p. 125).

sant sa force dans l'absolu renoncement, il parvient à une hauteur spirituelle peu commune, à une évasion et une sérénité émouvantes, si l'on songe aux vives souffrances, physiques et morales, qu'il doit supporter. Il meurt le 13 février 1933, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

***

Bien que très réduite, puisqu'elle ne comprend qu'un recueil de mélodies et deux partitions d'orchestre, l'œuvre de Duparc suffit pourtant à le classer parmi les musiciens les plus inspirés de son temps, parmi les artistes français les plus originaux de l'époque moderne.

Sensible et sincère, il recherche avant tout l'émotion vraie. « Pour faire de la musique véritablement belle et profonde, note-t-il, il ne suffit pas de trouver de belles idées mélodiques et harmoniques : il faut surtout que ces idées expriment l'état de l'âme qui les conçoit » (8). Sans cesse, dans ses lettres, revient cette phrase, véritable leitmotiv de son esthétique : « Je veux être ému ! » Et d'ajouter encore : « La qualité la plus essentielle de l'art, la plus belle mais aussi la plus rare est la sincérité. L'idée qui doit vous émouvoir doit vous être inspirée par votre propre émotion. Sinon, on admirera peut-être votre habileté ou votre puissance cérébrale : on ne sera pas ému, et votre œuvre, si belle qu'elle soit, ne sera pas un chef-d'œuvre. Vous n'aurez pas franchi le passage qui sépare le plus grand talent du plus petit génie; passage presque invisible parfois, abîme pourtant » (9).

Des douze mélodies de Duparc, toutes d'une rare perfection de forme et d'une singulière noblesse d'inspiration, *l'Invitation au Voyage,* et *la Vie Antérieure,* écrites sur des poèmes de Baudelaire, ont un accent particulièrement profond, et atteignent à une rayonnante beauté. Les vers larges et sonores du poète des *Fleurs du Mal,* ses symboles hardis, ses grandioses images, conviennent au tempérament du musicien, à la fois généreux et ardent, véhément et romantique. Dans ces pages, écrit-il à Francis Jammes en 1904, « J'ai simplement mis mon âme avec sincérité » (10).

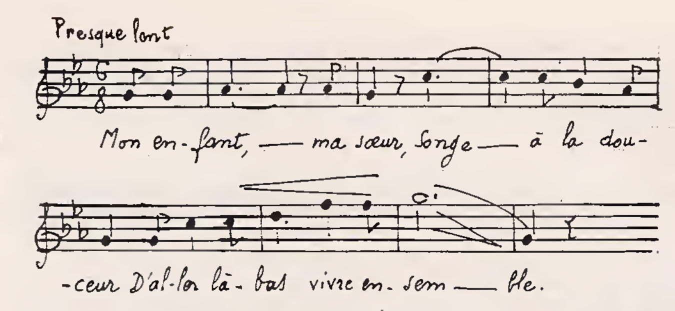
L'INVITATION AU VOYAGE

Mélodie pour chant et piano — (Ton original: *ut* mineur). (Edit. Rouart). — Voix de son Maître, DB 5000

« Un musicien a écrit *l'Invitation à la Valse* — note Baudelaire en 1857, dans la version en prose de son poème — quel est celui qui composera *l'Invitation au Voyage,* qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection ? »

Ce compositeur, Baudelaire ne devait pas le connaître, mais il l'eût certainement aimé et apprécié au plus haut point pour la manière si persuasive et si évocatrice avec laquelle il traduit musicalement l'atmosphère de sa poésie, et suggère la vision de ce pays de rêve « d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus..., où tout est beau, riche et honnête, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence » (11).

La première strophe de ce poème se déroule sur un accompagnement en doubles croches, en *ut* mineur, d'un rythme uniforme et monotone, qui évoque le murmure de la mer, le balancement des vaisseaux en partance dans le port (12). Au grave du piano, résonne une double pédale de tonique et de dominante (*do, sol*), dont la longue insistance (31 mesures) donne une impression de solennité mystérieuse. De chatoyantes harmonies aux enchaînements neufs et imprévus, avec alternance des modes mineurs et majeurs, s'étalent sur cette obsédante pédale, tandis que la voix — pressante et comme affectueuse — lance son ensorcelante invitation :



Le rythme berceur s'arrête (32e mesure), et fait place à de lents et majestueux accords étagés du grave à l'aigu du clavier (et toujours sur la double pédale de tonique et de dominante), qui mettent en relief la phrase capitale du poème, véritable refrain de cette incantation :
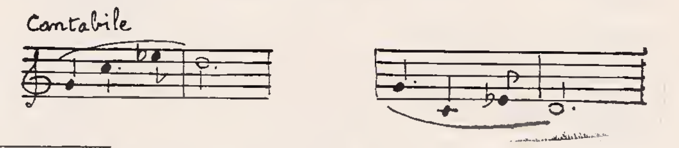
Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

La voix déclame largement ces deux vers, sur des notes répétées dont la ligne horizontale accentue encore l'idée de tranquille splendeur.

Identique à la première dans son début, la deuxième strophe (*Vois sur ces canaux...*) ramène le mouvement ondulatoire de doubles croches — avec la double pédale à la basse — sur lequel revient la même ligne mélodique adaptée au rythme de ces nouveaux vers (13).

Toutefois, l'expression change peu à peu, la double pédale s'éteint : une modulation très caractérisée, avec cadence parfaite au ton de la dominante du morceau (sur les paroles : *Qu'ils viennent du bout du monde*) annonce un nouvel épisode. La mesure se transforme de 6/8 en 9/8, la tonalité passe dans le mode majeur (*ut*) et éclaircit le paysage, l'accompagnement s'accélère et égrène des groupes-arpèges de neuf doubles croches par temps, la mélodie devient plus lyrique. C'est la vision grandiose du port dans la magnificence du soleil couchant, sous une *chaude lumière.* Sous ces mots le ton d'*ut* majeur qui n'avait été jusqu'alors que préparé par sa dominante (de la 58e à la 70e mesure), éclate en pleine force. C'est le point culminant du morceau, son sommet expressif.

Le majestueux refrain déjà entendu, *Là, tout n'est qu'ordre et beauté,* termine cette ample évocation, tandis que les sonores et lumineux arpèges du piano continuent à résonner dans l'aigu, et que s'esquisse à la main gauche un dernier écho du thème principal, utilisé dans la première strophe sur les paroles, *Aimer à loisir,* et repris au piano, dans la seconde, sous la phrase, *C'est pour assouvir ton moindre désir* (mesures 50 à 54) :



---

(8) Cité par Ch. Oulmont, *Musique de l'amour* (Paris, 1935), tome II, p. 59.

(9) *Ibid.*, p. 58.

(10) Lettre du 27 juin 1904 (*loc. cit.*, p. 53).

(11) Ch. Baudelaire, *l'Invitation au Voyage* (*Petits Poèmes en prose*).

(12) La vision d'un vaisseau au rivage se retrouve souvent chez Baudelaire, liée à l'idée de départ et d'inconnu. C'est ainsi qu'il écrit : « ... Ces robustes navires à l'air désœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette : quand partons-nous pour le bonheur ? » (*Journaux intimes,* « *Fusées* »). — Voyez aussi *Le Port,* dans les *Petits Poèmes en prose.*

(13) La poésie de Baudelaire comprend trois strophes. Henri Duparc n'a utilisé que la première et la dernière.

Un ralentissement progressif du rythme, une sorte d'évanouissement de la lumière amène une conclusion extrêmement apaisée, dans la sereine tonalité d'*ut* majeur. Ainsi s'estompe la vision déjà à demi effacée, s'éteint cette voix tentatrice, balancée sur d'irréels océans, et dont l'insinuante langueur, la secrète insistance, n'est pas sans rappeler celle du *Roi des Aulnes*. Derrière ces nostalgiques aspirations, c'est la même promesse d'un paradis perdu, d'un bonheur semblable, sous le voile d'une lointaine et fabuleuse contrée, ou *tout n'est qu'ordre et beauté*. C'est dans cette voluptueuse atmosphère, note Baudelaire, qu'il ferait bon vivre : « ... Là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité. » (*Petits poèmes en prose.*)

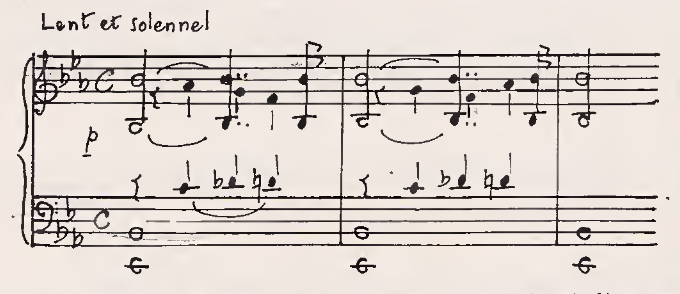
LA VIE ANTERIEURE

Mélodie pour chant et piano
(Ton original : *mi* bémol majeur)
(Edit. Rouart). — Voix de son Maître, DB 5000

C'est Villiers de l'Isle-Adam qui donna à Duparc — raconte le fils du musicien — l'idée de mettre en musique l'admirable sonnet de Baudelaire, après le lui avoir récité un soir, d'un air mystérieux et un peu inquiétant (14). Depuis longtemps fanatique du grand poète, Duparc s'enthousiasme pour ce texte, aux profondes résonances, et compose lentement sa mélodie au cours de l'année 1884, peu de temps avant sa retraite définitive. Il donne donc là son véritable testament musical, son adieu au monde de l'art.

Le compositeur modèle étroitement son œuvre sur les vers de Baudelaire, et en suit de près les divers épisodes. Aux quatre strophes du sonnet correspondent quatre volets sonores juxtaposés, mais que relient une atmosphère commune et une forte unité de pensée.

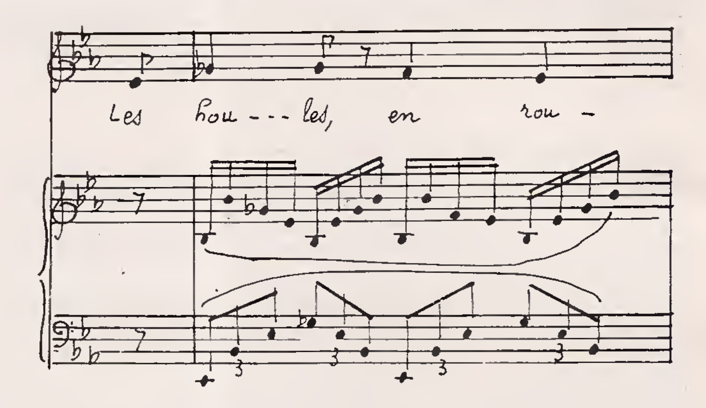
Le premier quatrain — évocation grandiose d'un cadre marin, où s'ouvrent de majestueuses grottes basaltiques — se pose sur un accompagnement lent et solennel, en *mi* bémol majeur, uniformément répété pendant quatorze mesures :
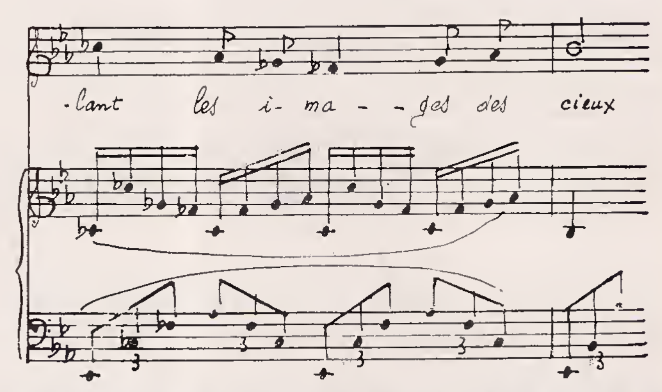


Cette insistance crée une atmosphère lourde et étrange qu'accentuent la double pédale grave de tonique et de dominante (*mi* bémol, *si* bémol), et la pédale supérieure de dominante, dont les appels, scandés de doubles croches, résonnent mystérieurement. Au centre du tissu sonore, des harmonies chromatiques de passage — en noires, — viennent diaprer de tons sourds mais chauds, cette large et puissante fresque.

Un brusque changement de mode (*mi* bémol mineur) très dramatique, introduit le second quatrain sous lequel l'accompagnement agité, en triolets et doubles croches superposés, suggère les mouvements de la houle :
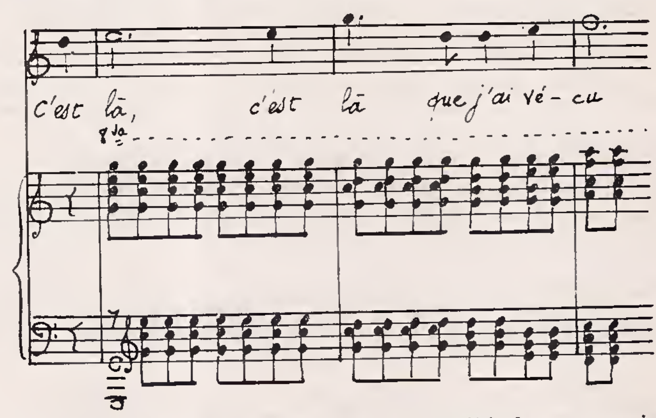
(14) Cf. Ch. Oulmont, *loc. cit.*, tome II, p. 74.





Très modulante, et d'une expression de plus en plus intense cette deuxième partie aboutit en force, sur la fin du huitième vers (*Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux*) à un accord de septième de dominante sur la fondamentale *ré*, qui s'étale pendant cinq mesures et s'achève en un rapide trait ascendant de triples croches.

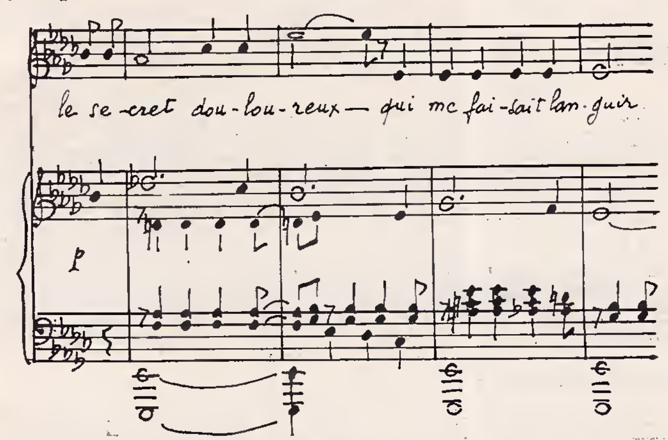
C'est là que j'ai vécu, clame la voix au début du troisième volet (premier tiercet du sonnet), tandis que le piano fait entendre un nouveau rythme de croches égales, très solennel :



A remarquer l'imprévu et la somptuosité de ce premier accord de quarte et sixte d'*ut* majeur (sur la basse *sol*), alors que les cinq précédentes mesures semblaient plutôt préparer l'harmonie du ton de *sol* majeur. D'ailleurs tout ce troisième épisode (de la 33e à la 46e mesure), va se dérouler sur un fond harmonique très mouvant, avec des enchaînements hardis et des juxtapositions de tonalités lointaines assez déroutantes parfois pour les oreilles non exercées.

Le changement d'armature et le retour du ton de *mi*

bémol mineur (47e mesure) marque le début de la quatrième et dernière partie : conclusion douloureuse, d'une expression concentrée et dramatique, où sous les lentes et ultimes paroles du chanteur, apparait au piano un nouveau thème très plaintif, qui se détache sur d'angoissantes syncopes :



Cette phrase traduit avec intensité la détresse du poète, sa désespérance, ses infinis regrets au souvenir de cette vie antérieure à jamais disparue. A la partie supérieure du piano, le *ré* bémol appoggiature qui se pose sur le *ré* bécarre de l'accompagnement, provoque un long frottement dissonant : accompagnement déchirant qui va reparaître une seconde fois quelques mesures plus loin, et augmente l'accablement et la nostalgie de cette péroraison. Le piano achève seul cette grave méditation, et en prolonge longtemps l'écho, tandis que dans les trois avant-dernières mesures reparaissent, pour clôturer et unifier le tableau, le mouvement chromatique intérieur, et les appels mystérieux et scandés du début de l'œuvre.

Commencée dans le ton de *mi* bémol majeur, cette mélodie s'achève en *mi* bémol mineur : exemple très rare dans toute la musique d'une alternance de mode orientée dans ce sens — l'inverse étant beaucoup plus fréquent, — mais qui contribue à augmenter l'impression d'abattement, de découragement morbide, inhérente au tempérament et à l'art de Baudelaire.

Il semble bien qu'une incontestable parenté unisse les deux créateurs. Les images intérieures du poète ont été transposées dans le monde vivant des sons. Tous ses rêves se sont réfléchis dans le miroir du musicien, et ont été magnifiés par l'opulente parure sonore. Leurs deux personnalités, leurs deux esprits étaient complémentaires.

Grande a été l'importance d'Henri Duparc dans l'histoire de la musique française à la fin du XIXe siècle, et en particulier dans l'évolution du lied pour chant et piano. Avant lui, Gounod, Georges Bizet et Saint-Saëns ont déjà écrit de séduisantes mélodies, bien proportionnées, et d'un grand charme poétique, mais encore construites le plus souvent dans la forme couplet. Avec Duparc et Gabriel Fauré, le cadre s'élargit sensiblement. Les sujets deviennent plus variés, exigent plus de mouvement et de diversité dans l'expression. Parfois même, la mélodie s'anime d'un véritable souffle dramatique et s'apparente à la scène chantée. L'accompagnement, plus riche, s'étoffe et se transforme en commentaire symphonique, qui prolonge l'émotion du poème et en colore les images.

Vraiment inspiré, Duparc sait trouver le thème bien frappé, la courbe mélodique émouvante; harmoniste subtil, il sculpte son accompagnement avec minutie et précision, sans en altérer pourtant ni l'élan, ni l'émotion. Rien d'équivoque chez lui : art franc, énergique, et d'une absolue sincérité, à l'avant-garde de son époque. Il prépare la voie aux maîtres du XXe siècle, Maurice Ravel, Claude Debussy et Albert Roussel, qui porteront à son plus haut point de perfection le genre de la mélodie accompagnée.

Igor Stravinski : LE SACRE DU PRINTEMPS

par René KOPFF

Bibliographie :

1. Oleggini : Connaissance de Stravinski (Ed. Fœtich, Lausanne).
2. Siohan : Stravinski (Coll. Solfèges, Ed. du Seuil).
3. Tansmann : Igor Stravinski (Coll. Jeunesse de la musique, Ed. Amiot, Paris).
4. Collaer : La musique moderne (Ed. Elsevier, Paris Bruxelles).
5. Stravinski : Poétique musicale (Libr. Plon).
6. I. Stravinski : Chroniques de ma vie (Ed. Denoël).
7. Souvtchinsky : Musique russe.
8. Ramuz : Souvenirs sur Igor Stravinski.
9. Th. Stravinski : Le message d'Igor Stravinski.

Partition :

Boosey & Hawkes n° 638.

Discographie :

Igor Markevitch : V.d.s.M. FALP 189.
Ferenc Fricsay : D. Gr. 18189.
Ernest Ansermet : Decca LXT 5388.
Pierre Monteux : Rca 630.426.
etc., etc...

I. GENERALITES.

L'auteur :

(Voir biographie complète dans une histoire de la musique.)

Né à Oranienbaum en Russie en 1882, Igor Stravinski doit ses premières impressions musicales aux chansons populaires entendues dans son pays et aux extraits d'opéras qu'il jouait lui-même au piano. Etudiant en Droit suivant la volonté de ses parents, il pensait pourtant à perfectionner sa technique musicale et fut bientôt l'élève de Rimski-Korsakov. Mais Stravinski doit au travail personnel et independant la plus grande part de son métier de compositeur.

Ses premières œuvres révèlent l'influence de musiciens russes et allemands tels que Tchaïkovsky, Glasounov, Wagner et Strauss. Puis on sent l'influence de Moussorgski et de la musique populaire russe. Enfin se révèle celle de la musique française de Debussy, Ravel, Dukas et Chabrier.

Entre temps Stravinski avait fait la connaissance de Serge Diaghilev qui lui commanda pour ses Ballets Russes successivement l'Oiseau de Feu, Petrouchka et le Sacre du Printemps. Déjà dans l'Oiseau de Feu apparaît un élément neuf entièrement étranger à la musique occidentale : cet élan rythmique primitif, typiquement russe et proprement fascinant. Mais c'est dans les deux ballets de Petrouchka et du Sacre qu'éclate un style absolument nouveau et original, celui qui révolutionnera la musique tout en se défendant d'être révolutionnaire.

Russe de naissance, Stravinski vécut en Suisse pendant la première guerre mondiale, puis en France entre les deux guerres. En 1940 il alla se fixer en Amérique où il fut naturalisé en 1945.

Principales œuvres :

Des ballets : l'Oiseau de Feu (1910); Petrouchka (1911); le Sacre du Printemps (1913); les Noces (1914-23); le Renard (1917); Histoire du Soldat (1918); Pulcinella (1919); Apollon Musagète (1927); le Baiser de la Fée (1928); Jeu de Cartes (1936); Orphée (1947); Agon (1957).

Des opéras : le Rossignol (1914); Mawra (1922); Œdipus-Rex (1927); Perséphone (1934); The Rake's Progress (1951);

Des cantates, 5 symphonies dont la Symphonie des Psaumes (1930), des suites, des concertos, de la musique de chambre, des pièces pour le piano, des mélodies et une messe (1948).

Genèse du Sacre :

C'est en mars 1912, à Clarens en Suisse, que Stravinski termina sa partition la plus célèbre, celle qui fit qu'aujourd'hui encore, après un demi-siècle de production artistique, il reste pour beaucoup l'auteur du Sacre. Il en avait eu l'idée première déjà deux ans avant. C'est comme pour Petrouchka, une vision qui en est à l'origine, vision même antérieure à celle du pauvre pantin désarticulé. Dans les « Chroniques » de sa vie, Stravinski nous raconte : « En finissant à Saint-Pétersbourg les dernières pages de l'Oiseau de Feu, j'entrevis un jour, en imagination, et de façon absolument inattendue, le spectacle d'un grand rite sacral païen : les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille qu'ils sacrifient pour se rendre propice le dieu du Printemps ».

Cette impression fut si vive qu'il s'en ouvrit aussitôt à son ami, le peintre Nicolas Rœrich, que Stravinski qualifie lui-même de « spécialiste de l'évocation du paganisme ». Plus tard il communiqua son idée à Diaghilev qui voulut immédiatement la voir réalisée. Mais Stravinski eut bientôt à lui proposer d'abord Petrouchka. Il pressentait en effet que la réalisation de son projet pour le Sacre devait être longue et laborieuse. Après avoir établi l'argument et le plan scénique de l'ouvrage en collaboration avec Rœrich, ce ne fut finalement qu'en été 1911, dans sa propriété à Oustiloug, en Volhynie (Pologne), que Stravinski jeta sur le papier les premières notes du Sacre.

« En composant le Sacre, dit-il encore, je me représentais le côté spectacle de l'œuvre comme une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains, d'un effet immédiat sur le spectateur... Il n'y avait que la danse sacrale terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse ».

Dans ce Sacre il a voulu représenter l'essor impétueux de la nature en éternel renouvellement, le sacrifice symbolisant une croyance millénaire selon laquelle, dans un cycle perpétuel, la vie naît de la mort. De ce cycle biologique des forces de la nature le compositeur a retenu le caractère dynamique. Le rythme qui anime toute l'architecture sonore est le seul élément directement, spontanément saisissable. Mais il ne constitue pas la seule substance du Sacre, élaborée par ailleurs sur une thématique populaire d'une primitive simplicité et sur une solidité harmonique titanique. Le dispositif polytonal de ces harmonies recèle une puissance formidable qui ne pouvait manquer à la première audition de dérouter les auditeurs non prévenus.

La première représentation :

Cette première représentation eut lieu le 29 mai 1913 au théâtre des Champs-Elysées. Pour pouvoir placer ses musiciens, Stravinski avait obtenu l'agrandissement de la fosse de l'orchestre en sacrifiant les deux premiers rangs de

fauteuils. Poussé par des nécessités d'ordre pratique, Serge Diaghilev a donné sous forme de gala cette première qui ne devait s'adresser qu'aux artistes. Nijinsky, promu maître de ballet pour la circonstance, tirait les ficelles du spectacle tandis que Pierre Monteux était au pupitre.

Ce fut une soirée mémorable qui restera une grande date dans l'histoire de la musique et du théâtre. Depuis la bataille d'Hernani il ne s'était plus fait de plus beau vacarme autour d'une œuvre d'art. Dès les premières notes de l'introduction on entendit un murmure d'inquiétude planer au-dessus des fauteuils; puis ce fut une légère risée; bientôt l'hilarité se propageait, s'enflait pour se muer finalement en colère. Il y eut des invectives, des moqueries, des protestations, des injures et des gifles. Deux partis s'étaient formés. Amis et ennemis de cet art nouveau s'interpelaient en hurlant. Les cris d'animaux, les sifflements et les sarcasmes des opposants attiraient la fureur des défenseurs. La vieille comtesse de Pourtalès, toute rouge de fureur, s'écriait en agitant son éventail : « C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi ». Saint-Saëns, outré, quitta la salle, tandis qu'un auditeur de bonne foi lançait à la face des élégantes corbeilles ricanantes : « Où donc ont-ils été élevés, tous ces salauds-là ? » Le scandale fut tel qu'on n'entendit pas une note de musique. Les danseurs n'entendaient pas les cris de Nijinsky qui comptait dans les coulisses, en hurlant, debout sur une chaise, prêt à bondir à chaque instant sur la scène si Stravinski lui-même ne l'avait retenu par le pan de son habit. Diaghilev pensait faire cesser le vacarme en faisant alternativement allumer et éteindre les lumières.

A la suite de ce scandale, après seulement six représentations contre 152 répétitions fort laborieuses, le Sacre disparut précipitamment de l'affiche des Ballets Russes.

Raisons de l'échec et reprise :

Les thèmes qui s'étaient présentés à l'imagination de Stravinski pour ce Sacre étaient d'allure puissante, trop brutale pour son époque. La partition, tendue à l'extrême, crûment martelée par un rythme implacable, soutenue par une harmonie dure et complexe, ne présentait pas de rapports avec le langage musical usuel. De plus la conception de l'œuvre même avait exigé une chorégraphie à son image, rompant avec toute tradition de grâce et de charme plastiques. Ainsi le Sacre réduisait en miettes toutes les anciennes habitudes et les goûts du public. C'est peut-être la chorégraphie de Nijinsky, que le compositeur a d'ailleurs critiquée, qui était responsable de l'échec, plus que la musique elle-même.

En avril 1914, lors d'une nouvelle audition du Sacre donnée aux concerts Monteux, Stravinski prit une éclatante revanche. Ce fut un vrai triomphe. On remarquait même la présence de Saint-Saëns apparemment réconcilié. Et Stravinski pouvait écrire dans ses chroniques : « Le public, n'étant plus distrait par le spectacle scénique, écouta l'œuvre avec une attention concentrée et l'acclama avec un enthousiasme dont je fus très ému et auquel j'étais loin de m'attendre ».

La critique :

La critique, quoique très divisée, réprouva d'une manière unanime l'attitude du public lors de la première représentation. Le journal *Comœdia* exprime la stupeur qu'il éprouve « en constatant la méchanceté stupide et raisonnée de ce qu'il est convenu d'appeler l'élite parisienne, en présence de toute tentative véritablement neuve et hardie ». Quant à l'œuvre elle-même, il lui reproche de ne glorifier que ce qui est primitivement grossier et laid.

La joute commencée le 29 mai 1913 se poursuivit tant dans les cercles privés que dans la presse, les partisans voyant dans cette œuvre l'aube d'une ère nouvelle tandis que les opposants, horrifiés, la considéraient comme la négation même de toute musique. Des mauvaises langues trouvaient même que le ballet ne devait pas s'appeler « Sacre » mais « Massacre du printemps ».

Mais les critiques de bonne foi s'efforçaient d'y chercher la part de vérité. Ainsi J. Combarieu conclut : « En somme, après avoir appliqué le ballet aux poèmes de rêve, Stravinski s'en sert pour exposer une théorie philosophique. Il est à craindre que cette conception ne s'accorde pas, avant longtemps encore, avec notre mentalité latine qui, certes, ne répugne pas aux spectacles de pure fantaisie, ni à une musique plus profonde et plus substantielle que le simple divertissement, mais qui a besoin avant tout de comprendre et de voir clair. La musique du Sacre du Printemps est le produit d'une imagination débordante, débridée, mais vivante et brillante; ses dissonances agressives n'empêchent pas d'en admirer la couleur et la variété ».

Personne ne songe plus actuellement à nier que le Sacre soit une admirable réussite. Les moyens musicaux employés sont en parfait accord avec le caractère primitif et abrupt de la donnée spectaculaire.

Stravinski se défend d'être traité en révolutionnaire, si révolution signifie désordre. Il s'agit bien plutôt de l'instauration d'un ordre nouveau, basé pourtant sur la plus pure tradition. Stravinski constate avec satisfaction : « Dans le tumulte des opinions contradictoires, mon ami Maurice Ravel intervint presque seul pour mettre les choses au point. Il a su voir et il a dit que la nouveauté du Sacre ne résidait pas dans l'écriture, dans l'instrumentation, dans l'appareil technique de l'œuvre, mais dans l'entité musicale ».

L'esthétique de Stravinski :

Cette conception nouvelle de l'entité musicale, Stravinski nous l'expose lui-même avec une remarquable pertinence dans *Poétique musicale* et les *Chroniques de ma vie*

D'abord il est fortement attaché au principe formel ordonnateur. Ordre, discipline, contrainte, effort, voilà des mots qui reviennent souvent dans son vocabulaire. Il considère l'effort comme salutaire. Il aime vaincre des résistances. Il se sent attiré par l'idée de la découverte et du labeur. Il craint les abimes de la liberté, et composer, pour lui, c'est « mettre en ordre un certain nombre de sons selon certains rapports d'intervalles », « la fonction du créateur, dit-il encore dans sa poétique musicale, est de passer au crible les éléments qu'il reçoit, car il faut que l'activité humaine s'impose à elle-même ses limites. Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, plus il est libre ». Résultat : ce style épuré, classique, universel, qui n'admet ni l'étiquette d'académisme ni celle de modernisme.

Ensuite il se sent fortement attaché à la tradition qui résulte d'une acceptation consciente et délibérée. Cette tradition n'est pas pour lui le témoignage d'un passé révolu qu'on imite simplement; c'est une force toujours vivante qui se transmet au présent en l'instruisant et en l'animant d'une sève toujours renouvelée.

Par-dessus les impressionnistes il nie les romantiques. Il n'entend la musique que dégagée de tout sentiment. « Je considère la musique, écrit-il, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature... L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. Si la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion, et non une réalité... » Il se fait donc le promoteur de la musique pure. Elle est pour lui une substance sonore avec ses éléments rythmiques, harmoniques et mélodiques. Elle est un fait en soi, indépendamment de ce qu'elle pourrait suggérer. Les sons, les accords et les rythmes sont des éléments bruts dans lesquels le musicien taille son œuvre d'art, une œuvre non statique, mais vivante, qui respire. Toute musique ne doit être qu'une séquence d'élans et de repos.

L'inspiration n'est plus ce démon intérieur dont on parle si souvent chez les romantiques. C'est une force motrice mise en action par l'effort et le travail. Elle vient en travaillant comme l'appétit vient en mangeant. « Je commence par la technique et finis par l'inspiration », dit-il et subordonne cette inspiration à la spéculation.

Il élargit le système tonal et les trois dimensions de la polyphonie. Il se défend d'être atonal. Il ne nie pas les tonalités. il les assouplit, il les associe. Il en résulte la polytonalité et la polyharmonie associées à la polyrythmie. Ceci implique une technique absolument magistrale capable de tailler dans ces matériaux neufs et d'ajuster, suivant le plan de l'œuvre à faire, les éléments sonores les plus élémentaires jusqu'à une organisation formelle la plus ingénieuse.

Il insuffle une vie nouvelle aux timbres de l'orchestre, dont la collaboration ou la différenciation produisent des effets inédits. Il invente en fonction des instruments; sa musique est façonnée par l'instrument qui doit la produire. Il se méfie des cordes trop expressives, et ce sont les instruments à vent et à percussion qui triomphent.

La ligne mélodique ne chante pas, elle est brève, vive, directe, hachée, avant tout rythmique. Elle se base sur des sources populaires. L'harmonie est disloquée par le contrepoint et n'est constituée que par lui.

Mais c'est le rythme qui est l'essentiel et qui donne naissance à toute idée musicale. C'est dans le rythme que réside toute la vie de cette musique. La vie rythmique de l'œuvre stravinskienne est saisie toujours par une pulsation magistrale, un souffle puissant et une articulation variée. Ce sont les respirations brusques, brèves et asthmatiques, les heurts et les brisures, les martellements, les hiatus, tous ces composants de la polyrythmie stravinskienne, qui constituent le soutien majeur de l'édifice sonore. C'est le rythme qui engendre l'émotion stravinskienne, émotion qui n'est pas affective ou passionnelle, mais d'ordre ascétique. Elle consiste en la prise de conscience du phénomène musical brut, en une parfaite identification de soi-même avec la musique. Grâce à des heurts et des dissymétries calculées, elle renie volontairement toute allusion extérieure.

Mais ce langage musical est en perpétuel devenir. Aucune des œuvres de Stravinski n'annonce la suivante. Le Sacre n'est ni un aboutissement, ni un point de départ. Stravinski travaille continuellement dans le présent. Et Roland-Manuel peut dire avec raison : « Stravinski est l'homme le plus méthodique du monde et le moins systématique. Epris de l'œuvre à faire et non de l'œuvre faite, rien ne le lie à ses réussites. Il n'en tire aucun procédé... C'est pour cela qu'aucune de ses œuvres n'est semblable à sa voisine, alors qu'il demeure à peu près identique à lui-même ».

Conclusion :

Si l'âme russe est avant tout une âme collective, c'est bien par son esprit, plus encore que par ses thèmes que la musique du Sacre est authentiquement slave. Elle ignore la sentimentalité des cœurs solitaires et devient expression incantatoire de groupements humains. C'est dans ce sens qu'Oleggini peut conclure : « Stravinski a fait de son Sacre l'Internationale de la musique ». Mais si elle prend ses racines dans la Russie primitive, cette musique n'est pas que russe. Elle est loin au-dessus de toute idéologie nationale ou partisane. Autant elle glorifie l'instinct primitif et la cruauté collective, autant elle proclame l'idéal de netteté, de vérité et de conformité. Elle ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de toute la musique; elle est comme un nouveau testament de la musique. Alfredo Casella a porté sur l'œuvre le jugement suivant : « Le Sacre du Printemps agit sur l'auditoire à la façon d'un cataclysme. Il est impossible d'imaginer, sans l'avoir subie, la puissance rythmique de cette musique... On ne saurait rêver œuvre plus simple que le Sacre. Cette musique, si follement extravagante en apparence, se rattache solidement à la grande tradition et continue puissamment l'effort séculaire de libération et de simplification musicale qui se poursuit depuis J.-S. Bach. Jamais, jusqu'à présent, la beauté ne nous est parvenue aussi directement, sans nulle entrave dogmatique, que dans cette œuvre audacieuse et éminemment féconde ».

P.-S. — Je m'en voudrais de ne pas signaler qu'on a souvent comparé Stravinski à d'autres grands esprits ou artistes de son époque. Oleggini va jusqu'à prétendre que « pour comprendre Stravinski il est nécessaire de recourir à la nouvelle physique d'Einstein. Le fondateur de la relativité, en libérant le nouvel univers espace-temps, bouleverse du même coup le phénomène musical considéré comme une organisation du temps, de même qu'il porte atteinte à l'essence des arts plastiques, organisation de l'espace ».

Il est extrêmement tentant aussi de chercher à établir quelques parallèles entre l'art de Stravinski et celui de quelques autres consciences modernes telles que Picasso et Valéry. Pour le musicien comme pour le peintre l'œuvre à faire se présente essentiellement comme un problème à résoudre, et elle aspire à l'autonomie vis-à-vis du « sujet ». Dans les œuvres de l'un comme de l'autre on relève les mêmes soucis architectoniques. Et c'est très pertinemment qu'on a pu voir en un tableau aux masques si crûment primitifs tel que « les Demoiselles d'Avignon », le Sacre du Printemps de la peinture.

La comparaison est toute aussi frappante entre l'art de Stravinski et celui du poète Paul Valéry. Celui-ci aussi proclame la primauté de l'esprit sur le sentiment et aspire à la pureté et à l'indépendance de la poésie. Lui aussi cherche à se débarrasser des idées et des émotions que fait naître le hasard. Pour lui aussi créer, c'est choisir, ordonner, utiliser quelques éléments en négligeant les autres. Lui aussi insiste volontiers sur la forme : son « Cimetière marin » est né aussi d'une obsession rythmique, et il en gardait surtout le souvenir de son effort de création musicale.

Ainsi donc le Sacre du Printemps s'inscrit tout naturellement dans la prodigieuse et constante progression de la pensée humaine.

(à suivre)

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE (Bayonne)

Avis de concours

Nous apprenons très tardivement que des concours sur épreuves sont ouverts pour le recrutement de DIX professeurs :

1 Professeur de Piano et Ensemble à 2 pianos : 12 h.
3 Profeseurs de Violon et Solfège — chaque professeur : 12 h.
1 Professeur de Hautbois, Cor anglais et Solfège : 12 h.
1 Professeur de Saxophone : 12 h.
1 Professeur de Basson et Solfège : 12 h.
1 Professeur de Chant, Art lyrique et Chœurs de Théâtre : 12 h.
1 Professeur d'Orgue, Harmonie, Solfège, Ensemble vocal : 12 h.
1 Professeur de Percussion et Solfège : 8 h.

Ces concours sont ainsi fixés :

Jeudi 15 déc., 9 heures : Piano et Ensemble à 2 Pianos.

Vendredi 16 déc., 9 heures : Chant, Art lyrique, Chœurs de Théâtre.

Lundi 19 déc., 9 heures : Saxophone; 15 heures : Hautbois et Basson.

Mardi 20 déc., 9 heures : Violon.

Mercredi 21 déc., 9 heures : Orgue; à 15 heures : Harmonie; à 18 heures : Percussion.

Jeudi 22 déc., 9 heures : Solfège; à 14 heures : Ensemble vocal.

Les épreuves se dérouleront à Paris, à l'adresse qui sera indiquée aux candidats ayant déposé leur dossier.

Clôture des inscriptions : le 10 décembre 1960.

Prise de fonctions : 1er janvier 1961.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à M. L. Bertholon, directeur de l'Ecole Nationale de Musique, 10, rue des Gouverneurs, Bayonne (Basses-Pyrénées).

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Un très bel éventail de pièces aux destinations instrumentales diverses s'offre, ce mois-ci, à votre choix. De BUXTEHUDE, deux disques (VALOIS, MB 21 et MB 31) complètent celui dont il fut question dans le numéro de mai dernier. Les deux présents enregistrements, pour orgue, atteignent à un degré de perfection sonore en tous points remarquable; ces compositions constituent une des plus éclatantes illustrations de l'art organistique allemand du XVII[e] siècle, lequel, sous la plume de Buxtehude, fascina tant le « grand Cantor ». Sur les deux disques se trouvent également répartis *Préludes, Fugues, Toccate, Canzone, Chorals* et *Fantaisies de Chorals;* si les uns apportent la plupart du temps la sonorité pleine de l'instrument, Chorals et Fantaisies se partagent une étonnante palette de jeux de détail délicats tels que Bourdon 8, Flûte à cheminée 4, Sesquialtera dans le second verset du « *Vater unser in Himmelreich* », Bourdon 8, Prestant 4, Flûte à cheminée 4, cymbale 3 rangs dans le premier verset du *Magnificat,* par exemple. Combien ces jeux, de l'orgue de l'église St-Jean à Vejle au Danemark et la registration qu'en donne l'interprète, Finn Videro, conviennent à merveille à cette littérature; vous avez là de quoi illustrer magistralement un moment précis de l'histoire de la musique, vos grands élèves y seront particulièrement sensibles. En tout cas, une discothèque qui se veut de qualité doit s'enrichir de ces disques.

Le Bach professeur, le Bach virtuose du clavier, illustrant, embellissant le culte apparaissent tous deux avec les *Huit Petits Préludes et Fugues* et les *Prélude et Fugue en Ut Majeur,* BWV 531 et 547, joués par E. Commette sur l'orgue de la Primatiale Saint-Jean à Lyon (COLUMBIA, FCX 797). Qu'il s'agisse de legato, de substitutions, d'accords piqués, d'agréments, des manières de traiter un Prélude ou de donner vie à une Fugue, le souci pédagogique du Maître apparaît constamment au travers d'une musique aisée et charmante. Egalement didactiques puisque écrites, sans doute pour clavecin à 2 claviers et pédale, à l'intention de son fils Wilhelm Friedmann, les *Six Sonates en trio* requièrent de la part de l'exécutant une technique transcendante, une indépendance totale des mains et des pieds, et apportent à l'organiste compositeur l'art parfait de la construction et de l'écriture, celle de la fugue surtout (ERATO, LDE 3140 et 3141). A ces pages, M. Cl. Alain ajoute les six *Chorals* transcrits des Cantates 140 des Vierges Sages, 183, 93, 10, 6 et 137, compositions n'atteignant sans doute pas le niveau des autres compositions du genre, mais répondant à un besoin de vulgarisation instrumentale de pages appréciées du public. C'est, d'ailleurs, pour satisfaire la demande pressante de l'éditeur Schubler que Bach se résolut à ce travail de transcription, fait assez surprenant pour qui sait combien le musicien négligeait l'édition de ses œuvres.

Au disque signalé le mois dernier, appartenant à l'édition, par DUCRETET, de l'œuvre intégrale pour piano de G. FAURE, vous pourrez ajouter les quatre *Valses-Caprices* et l'opus 84, *Pièces brèves* (303 C 086) ainsi que les six *Impromptus* (5 exactement, le 6[e] étant une transcription de harpe) et neuf *Préludes* (300 C 085) musique intérieure, intime ne se livrant pas, mais réservant de bien belles jouissances artistiques à celui qui tente de s'élever jusqu'à elle.

De Florent SCHMITT, la *Sonate* violon et piano (VEGA, C 35 S 251) reflète avec quel éclat la finesse et la vivacité d'esprit de l'auteur et que dit assez le sous-titre : « Sonate *libre* en deux parties *enchaînées* « ad modum clementis aquae ». La date de composition, 1918, permet de comprendre l'énigme et de saisir le sens malicieux et humoristique de la composition : allusion à Clémenceau et à « L'Homme libre » devenu enchaîné, puis à... Clémenti. L'œuvre, savante, solidement construite et ordonnée, rajeunit avec aisance le cadre traditionnel.

Pour trois instruments, le célèbre *Trio « à l'Archiduc »* de BEETHOVEN se voit honoré d'une excellente interprétation avec E. Guillels, L. Kogan et M. Rostropovitch chez le CHANT DU MONDE (LDXP 8234).

En quatuor à cordes, un élément de l'enregistrement intégral des quatuors de MOZART auquel Vox a apporté tous ses soins (VBX 13) (3 disques) donne 7 Quatuors; les trois premiers datent de 1773 et appartiennent à une série de six composée durant un séjour à Vienne, séjour heureux sur l'évolution et l'épanouissement du style du jeune musicien. Le *quatuor K 171 en Mi bémol Majeur,* au singulier allegro initial encadré d'un mouvement lent, s'il reflète encore en partie l'influence de Haydn, porte le sceau de l'art italien; le quatuor suivant, K 172, en *Si bémol Majeur,* marque mieux les influences précédentes; quant au K 173 en *ré mineur,* aboutissement d'efforts et d'essais dont les quatuors précédents de cette série viennoise portent la preuve, il se situe à un niveau plus élevé et est déjà tout mozartien. Les quatre Quatuorts suivants, faisant par eux-mêmes et par comparaison aux précédents, l'immense intérêt de cet enregistrement, appartiennent à ce fameux ensemble de Six Quatuors dédiés à Haydn. Ecrits entre 1782 et 1785, date de la dédicace, ils sont une sorte d'offrande artistique de la plus belle tenue; Mozart y a porté tous ses efforts, le K 387 en *Sol Majeur* en montre l'évidence, et, si le nom et l'œuvre de musique de chambre de Haydn représentent un modèle à notre musicien, celui-ci donne la mesure de son génie, de sa science et surtout de son inépuisable inspiration. L'interprétation par le quatuor Barchet me semble de nature à satisfaire les plus exigeants, l'enregistrement, impeccable, se rehausse d'une belle et sobre présentation en coffret; une plaquette de quatre grandes pages situe historiquement et musicalement les œuvres.

De la même firme, dans l'intéressante « Collection des Cinq Siècles », Michel HAYDN, Carl STAMITZ et TELEMANN, avec des *Concertos* pour flûte, forment un disque des plus précieux (PL/D 11530). On retiendra, bien sûr, les noms de Telemann et de Carl Stamitz, mais on ne manquera pas de noter celui de J.-M. Haydn, injustement effacé par la gloire du frère aîné.

Un *Concerto* pour piano, le second de RACHMANINOFF, chez PHILIPS (G 05371 R) manifeste diverses tendances dont la plus marquante semble être celle de la technique pianistique du compositeur, lequel, on le sait, était un fougueux virtuose.

De J. HAYDN, SCHUBERT et BRAHMS, voici trois symphonies. Du premier, la 96[e] *Symphonie en Ré,* surnommée « Miracle », magnifique témoin du couronnement symphonique du musicien avec les douze symphonies londoniennes; P. Paray, avec l'orchestre de Detroit, en donne une interprétation aisée, il en souligne les qualités essentielles : l'éclat de l'instrumentation et l'habileté du développement (MERCURY, 49002). De SCHUBERT, la belle *Symphonie en Ut Majeur* dont la longueur, prétexte trop facile aux détracteurs du Schubert symphoniste, ne peut effacer les richesses et la beauté; dirigée par Ch Münch, cette œuvre admirée par Schumann et Mendelssohn, se trouve chez RCA (630525). Enfin, de BRAHMS, je loue vivement la 4[e] en *mi mineur* (DEUTSCHE, 618567); Marké-

vitch, avec l'orchestre Lamoureux, met tous les plans en valeur et donne une interprétation hautement artistique et somptueuse de plénitude sonore. Le disque se termine par l'Ouverture « *Anniversaire* » de BEETHOVEN.

Chez VEGA (C 30 A 245) trois œuvres donnent un vibrant écho de l'Espagne avec *La Procession del Rocio, Danzas Fantasticas* et *Sinfonia Sevillana* de Joaquin TURINA. L'éloquence de ces pages se voit renforcée du fait qu'elles sont jouées par l'orchestre de Madrid dirigé par un chef espagnol, Alonso, spécialiste, semble-t-il, de la musique contemporaine.

Deux économiques 17 cm présentent quelques pages extraites d'œuvres dramatiques de GLUCK et de WAGNER. D'*Orphée,* voici plusieurs séquences chantées par Fischer Dieskau et des chœurs (DEUTSCHE, 30405) avec un excellent enregistrement. Excellente aussi et impressionnante, la 4e scène de *l'Or du Rhin* se trouve chez DECCA (CEP 632). Vous ajouterez à ces deux disques deux autres enregistrements correspondant à vos besoins. Chez LA VOIX DE SON MAITRE (FALP 30175) ce sont des extraits de *La Damnation de Faust* de BERLIOZ; les pages choisies sont les plus représentatives et les plus séduisantes de l'ouvrage; chez ERATO (LDE 3139), *Pierre et le Loup* de PROKOFIEV, *Le Carnaval des animaux* de SAINT-SAENS, commentés par F. Ledoux; la pochette, délicatement moderne, illustre par des images amusantes et charmantes les péripéties des deux histoires, ainsi que leur traduction musicale.

Enfin et avant d'ouvrir le chapitre de la musique religieuse, je vous invite à retenir une certaine publication RICORDI : *La Voix Humaine* de COCTEAU, pièce ne mettant en scène pendant 45 minutes qu'un seul personnage. Quoique semblant inapte à devenir une œuvre lyrique, la structure de la pièce, suite de séquences, le fond émotionnel que dissimule le texte, ne pouvaient que séduire une personnalité telle que celle de Fr. POULENC. Entraîné par le sens caché des paroles, une force lyrique intense, le musicien écrivit une partition hautement dramatique et angoissée soulignant, suggérant avec force les sentiments sous-entendus par le texte de Cocteau. La ligne vocale ne dépasse pas le stade de la prosodie, une prosodie aérée. L'orchestration provoque l'émotion et dit ce que les paroles, volontairement réduites au cadre d'une conversation téléphonique, ne peuvent dire elles-mêmes; confiée à un orchestre restreint elle n'adopte pas la forme symphonique proprement dite et exprime divers climats, crée une ambiance pathétique (30 CA 001).

En musique religieuse, purement liturgique, un ensemble d'*Alleluias, Offertoires, Trait, Communions* de divers offices de l'année, toutes pièces fort instructives sur le chant grégorien forment un excellent disque chez DECCA (LXT 2707). Par ailleurs, de JOSQUIN DES PRES, un impeccable stéréo (STUDIO SM 25-03) présente divers motets; parmi eux figure le fameux *Ave Maria*; les sept phrases du texte semblent traitées musicalement de façon différente; en fait, des liens intimes les unissent et qu'il est facile de déceler dans la construction, la présentation et l'organisation des thèmes, les entrées des voix; la 5e strophe prend une forme harmonique et le ténor y tient une place remarquable d'expression. Il existe deux versions de cet admirable motet : une à 4 voix et une à 6 voix, l'authenticité de la première est certaine, mais Josquin est-il bien l'auteur de la seconde ? Les autres pièces sont un *Stabat* à 5 voix, *Praeter Rerum seriem* et *Benedicta* à 6 voix, écrites sur des thèmes profanes et liturgiques. Du XVIIe siècle français, retenez en priorité le *Te Deum* de Jean GILLES. Surnommé de Ryswick parce que donné le 28 janvier 1698 en la Cathédrale Saint-Etienne de Toulouse pour célébrer les traités de Ryswick, cette composition est un ouvrage précieux pour l'histoire d'abord et la connaissance de la musique sacrée de l'époque. Le musicien, serrant de près un texte se prêtant à la peinture des sentiments qu'il exprime, a écrit là une grande œuvre tour à tour éclatante, majestueuse et mystique (ERATO, LDE 3138). A cela,

vous pourrez opposer un tout autre style, avec le *Stabat Mater* de PERGOLESE (CHANT DU MONDE, AVRS 6029).

Enfin, au même CHANT DU MONDE, le domaine populaire se voit fameusement consacré avec la restitution sonore d'un des concerts donnés à Paris, dans les premiers mois de l'année par les CHŒURS DE L'ARMEE SOVIETIQUE (LDX-S 8260).

J.-B. BACH - 8 Petits Préludes et Fugues - Prél. et F. en Ut Majeur 30/33 - COLUMBIA - FCX 797
6 Sonates, 6 Chorals-transcriptions 30/33 - ERATO - LDE 3140/41

BEETHOVEN - Trio n° 7, op. 97 30/33 - CH. du M. - LDX P 8234
Ouverture « Anniversaire » 30/33 - DEUTSCHE - 618567

BERLIOZ - La Damnation de Faust (Le vieil hiver; Ronde des Paysans; Marche hongroise; Chanson de la puce; Danse des Sylphes; Merci doux crépuscule; Chanson gothique; Menuet des Follets; Sérénade; d'Amour, l'ardente flamme; Invocation à la Nature 30/33 - V.S.M. - FALP 30175

BRAHMS - Symphonie n° 4 en mi mineur 30/33 - DEUTSCHE - 618567

BUXTEHUDE - Prél., Fugue et Chaconne en Ut Maj.; Toccata en Fa; Canzone en ré; Pr. et F. en mi; Chorals-Préludes : Ach Herr, mich, armen Sünder; Komm, heiliger Geist (2 versions); Fantaisie sur « Nun freut euch, lieben Christen G'mein » 30/33 - VALOIS - MB 21
Préludes et Fugues en sol, fa, mi, fa dièse; Variations sur Vater unser im Himmelreich; Choral-Prélude Nun bitten wir den heilgen Geist (2 versions); Magnificat primi toni 30/33 - VALOIS - MB 31

Chant Grégorien - Alleluias, Offertoires, Trait, Communions 30/33 - DECCA - LXT 2707

Chœurs de l'Armée Soviétique à Paris - Chanson du bouleau; Les Partisans; En route; Battus par les vagues froides; La Voisine; Plaine, ma plaine; Le Coucou gris; Chant du voyageur; Poème à l'Ukraine; Le long de la Peterskaïa; Les partisans français; Chœur des Soldats de Faust; Chant du départ 30/33 - CHANT du M. - LDX S 8260

G. FAURE - L'œuvre intégrale piano, vol. 4 30/33 - DUCRETET - 300 C 085
L'œuvre intégrale piano, vol. 5 30/33 - DUCRETET - 300 C 086

J. GILLES - Te Deum 30/33 - ERATO - LDE 3138

GLUCK - Orphée et Eurydice (J'ai perdu mon Eurydice; Eloignez-vous; Ritournelle; Objet de mon amour; Quel nouveau ciel; Viens dans ce séjour paisible) 17/45 - DEUTSCHE - 30405

HAYDN Joseph - 96e Symphonie 25/33 - MERCURY - 49002

HAYDN Michel - Concerto en Ré pour flûte 30/33 - VOX - PL/D 11530

JOSQUIN des PRES - Ave Maria; Stabat Mater; Praeter rerum; Benedicta es 25/33 - STUDIO SM - SM 25 03 Sté

MOZART - Quatuors à cordes, vol. 2 (K 171, 172, 173, 387, 421, 428, 458) 30/33 - VOX - VBX 13

PERGOLESE - Stabat Mater 30/33 - CHANT du M. - AVRS 6029

POULENC - La Voix humaine 30/33 - RICORDI - 30 CA 001

PROKOFIEV - Pierre et le loup 30/33 - ERATO - LDE 3139

RACHMANINOFF : Concerto n° 2 en ut min., op. 18 pour piano 25/33 - PHILIPS - G 05371 R

SAINT-SAENS - Le Carnaval des Animaux 30/33 - ERATO - LDE 3139

SCHMITT Fl. - Sonate violon et piano 25/33 - VEGA - C 35 A 251

SCHUBERT - Symphonie en Ut Maj. 30/33 - RCA - 630525

STAMITZ C. - Concerto en Sol pour flûte 30/33 - VOX - PL/D 11530

TELEMANN - Concerto en ré pour flûte 30/33 - VOX - PL/D 11530

TURINA - La procession del Rocio; Danzas Fantasticas; Sinfonia Sevillana 30/33 - VEGA - C 30 A 245

WAGNER - L'Or du Rhin, 4e Scène 17/45 - DECCA - CEP 632

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er degré)

sur France II : Mardi (C.P. et C.E.) à 15 h. 45
Mercredi (C.M. et F.E.P.) à 15 h. 30
Vendredi (tous niveaux) à 15 h. 45

Mois de Décembre

VENDREDI 2 :
Les instruments de musique : les Bois (1re émission).

MARDI 6 :
Chant : « Ronde des rubans » (air populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 7 :
Initiation musicale : seconde émission de révision en vue du jeu musical du 14 décembre.
Chant : « D'où venez-vous Perrine » (suite de l'étude).

MARDI 13 :
Chant : « Ronde des rubans » (suite de l'étude).

MERCREDI 14 :
Initiation musicale : Jeu musical de fin de trimestre.
Chant : « D'où venez-vous Perrine » (fin de l'étude).

VENDREDI 16 :
Les instruments de musique : les Bois (2e émission).

MARDI 20 :
Chant : « Ronde des rubans » (fin de l'étude). Révision.

MERCREDI 21 :
Initiation musicale et chant : séance de révision.

CORRESPONDANCE

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de 0,25 NF.

(DIRECTION GENERALE DE L'ORGANISATION ET DES PROGRAMMES SCOLAIRES)

INSTRUCTION DU 26-10-60 DE M. LE DIRECTEUR GENERAL DE L'ORGANISATION ET DES PROGRAMMES SCOLAIRES.

CONTRIBUTION DE LA MUSIQUE ET DU DESSIN A LA RECHERCHE DES APTITUDES DES ÉLÈVES DU CYCLE D'OBSERVATION

L'éducation musicale et le dessin sont, avec la langue, deux moyens essentiels d'expression. Si les aptitudes mises en jeu par ces deux disciplines sont différentes de celles qu'exige la langue parlée et écrite, elles n'en gardent pas moins une parenté certaine avec les dispositions que le professeur de français voudrait trouver chez ses élèves. En tout cas, le maître qui ne serait préoccupé, de par sa spécialité, que d'un seul moyen d'expression, ne pourrait évidemment juger qu'incomplètement des aptitudes des enfants a s'exprimer. C'est pourquoi il semble indispensable que les professeurs de français, d'éducation musicale et de dessin conjuguent leurs efforts, établissent entre leurs disciplines respectives, une constante correspondance pour arriver à déceler, chez chacun de leurs élèves, *toutes les possibilités d'expression.* Et cette correspondance, cette nécessaire collaboration, particulièrement opportune en classe de 6ᵉ où commence l'orientation des enfants, devrait être poursuivie pendant toute la scolarité ultérieure, pour amener, dans la mesure du possible, chaque personnalité à l'expression individuelle d'une sorte de synthèse originale du vrai et du beau.

Dans ce sens, il est souhaitable que la recherche des aptitudes par l'éducation musicale et le dessin, soit entreprise comme en français, de deux manières complémentaires et inséparables : d'une part, il convient de déceler les facultés de chaque enfant de saisir, de comprendre, d'interpréter l'expression d'autrui; d'autre part, il s'agit de discerner, chez chacun, les dispositions à s'exprimer personnellement.

1° Recherche des aptitudes par l'Education musicale :

Un contrôle préalable du sens auditif de l'enfant et de son sens rythmique est nécessaire. Mais c'est la recherche de ses aptitudes à saisir l'expression musicale (sensibilité et goût), qui est essentielle et c'est la musique pure, semble-t-il, qui permet le mieux à ces aptitudes de se révéler. Les œuvres musicales à support littéraire qui, par exemple, racontent une histoire, détournent l'attention sur les images ou les péripéties du récit au détriment des sons, des timbres et des rythmes. De même le chant, dont l'intérêt est, par ailleurs incontestable, mais dont les paroles effacent plus ou moins la musique, est souvent impropre à déceler les dispositions particulières de chaque enfant à saisir l'expression musicale.

C'est donc à l'audition de la musique pure, qui touche directement la sensibilité, que la recherche des aptitudes devrait s'adresser de préférence. On choisira, pour cela, des œuvres simples, de structure nette, dont les thèmes sont bien dessinés et dont les reprises font clairement ressortir la composition, comme on le fait sur un autre plan, mais dans le même sens, pour le choix d'un texte ou d'un tableau que l'on veut faire comprendre ou faire apprécier. Par exemple, les pièces courtes de Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Debussy, Ravel..., paraissent indiquées, par leur structure simple, leur composition très marquée, leurs timbres riches, leur caractère directement sensible; pour susciter les réactions des élèves, pour leur faire sentir la succession rythmée des thèmes ordonnés comme les phrases d'un texte ou les motifs d'une décoration.

Et on remarquera que l'aptitude à saisir les rythmes apparaîtra aussi, chez les jeunes filles, dans les mouvements de la *danse.*

La lecture musicale, d'autre part, peut également contribuer à reconnaître l'aptitude à comprendre l'expression musicale. A condition de toujours faire correspondre la note à un son, cet exercice permet, en particulier, de faire pressentir et deviner les lignes d'un rythme ou le développement d'un thème, comme la lecture intelligente d'une phrase ou d'un texte amène, avant qu'elle ne soit achevée, l'intuition et la compréhension de la pensée que l'auteur veut exprimer.

Quant aux *dispositions à s'exprimer personnellement par la musique,* il semble bien qu'elles soient rares chez les élèves des classes de 6ᵉ et même des classes d'un niveau supérieur. Les dons de Mozart, enfant, ne sont malheureusement pas répandus. Cependant, pour les déceler, certains exercices d'imitation ou de reproduction de sonorités et de rythmes simples, peuvent plus particulièrement convenir. Sans doute y a-t-il des enfants exceptionnellement doués qui inventent des ritournelles ou des mélodies où ils cherchent à s'exprimer. Dans ces cas, il sera certainement très utile, pour la connaissance des élèves, d'établir la comparaison avec les possibilités d'expression dont ils sont capables, par ailleurs, en français et en dessin. Et on notera aussi que de telles manifestations ne peuvent guère se produire que dans une ambiance de spontanéité et de liberté; le professeur se doit de la créer par le recours aux méthodes actives qui paraissent bien être, au reste, les plus efficaces, dans tous les domaines, pour la recherche des aptitudes.

2° Recherche des aptitudes par le Dessin :

Le dessin est d'abord, pour les enfants, un moyen d'expression, une possibilité de traduire par les lignes, les formes, les couleurs et les volumes, ce qu'il voit, ce dont il se souvient, ce qu'il imagine. C'est donc essentiellement en faisant appel à la *vue,* à la *mémoire,* et à l'*imagination* que le dessin peut déceler les aptitudes de l'élève à s'exprimer.

Les exercices s'adressant plus particulièrement à la *vue* révéleront tantôt des qualités d'*objectivité,* de *précision,* de *rigueur* devant les objets, les paysages, les personnages ou les scènes à reproduire, tantôt des tendances subjectives imprimées aux dessins par le jeu des émotions, des sentiments et l'influence de l'activité tout entière. Ces exercices permettent aussi de déceler les traces d'infantilisme qui subsistent encore chez certains enfants de la classe de 6ᵉ. Toutes ces constatations sont sans doute déjà essentielles pour la connaissance de l'élève, surtout si elles sont confirmées par son expression dans la langue parlée et écrite.

Les exercices de dessin qui font appel plus spécialement à la *mémoire,* peuvent fournir également, à *tous les maî-*

tres, des indications précieuses sur les aptitudes de l'enfant à s'exprimer, puisque aussi bien, à un certain niveau, *il ne peut y avoir d'expression sans mémoire.* Le dessin est tout indiqué pour déceler la mémoire des *formes,* des *couleurs,* des *impressions.* Même l'exercice de dessin à vue nécessite l'intervention de la mémoire car, en fait, l'élève de la classe de 6e ne dessine qu'*après avoir regardé,* très rarement en regardant. Et ici encore il est très utile, sinon nécessaire, de rechercher la correspondance des aptitudes avec celles dont l'enfant fait preuve en français ; et même en musique où la mémoire des sons, des timbres et des rythmes n'est pas sans analogie avec celle des impressions, des couleurs et des formes.

Mais il semble bien que c'est surtout le dessin *d'imagination* qui révèle le mieux les aptitudes de l'enfant à s'exprimer par les lignes, les formes, les couleurs et les volumes. Quand cette expression est véritablement spontanée et libre, elle peut fournir des éléments particulièrement significatifs sur le caractère et la personnalité de l'enfant, si l'on considère que c'est cette personnalité toute entière, la convergence de tous les intérêts et de toutes les aptitudes qu'il faudrait à tout moment exploiter efficacement dans le travail de l'élève, on mesure la contribution exceptionnelle que le dessin d'imagination peut apporter à l'orientation. Et ici aussi, il convient de confronter les dispositions et les aptitudes à s'exprimer avec celles que l'élève montre en français et en musique. Plus précisément, la comparaison des résultats obtenus en dessin d'imagination et en français, permettra d'apprécier, assez sûrement, les aptitudes à ordonner et à composer un devoir ou un tableau.

Cette nécessaire collaboration entre les maîtres des disciplines qui ont pour but d'amener l'enfant à s'exprimer, peut être, en certains cas, très précise. Il est par exemple d'un intérêt incontestable pour la connaissance des possibilités d'expression d'un élève, de l'inciter à traduire successivement ce que lui suggère ou inspire le même objet, le même paysage ou la même scène, par les moyens propres soit à la langue, soit au dessin, sinon à la musique, et par les ressources originales que ces disciplines offrent personnellement à chacun ; de tels exercices étant entièrement différents de celui qui consiste à illustrer une rédaction.

En plus de ces remarques sur la recherche des aptitudes de l'enfant à s'exprimer lui-même par le dessin, il convient de faire mention des possibilités qu'offre cette discipline pour déceler, chez chacun, les facultés de saisir, de traduire, d'interpréter ou de comprendre l'expression d'autrui. Pour cela on procédera comme pour la musique et le français : on présentera aux élèves des œuvres dont la composition est bien apparente et qui doit être nettement marquée, ici, par la conception et la répartition des formes, des volumes et des couleurs. Dans ces conditions, on demandera à l'enfant d'analyser, de traduire ou d'interpréter ce qu'il voit, d'exprimer ses impressions. Et par la même occasion on l'amènera à faire preuve de jugement et de goût.

*
* *

La recherche des aptitudes en classe de 6e par la musique et le dessin, consiste donc surtout à déceler les possibilités et les facultés d'expression. Il s'agit essentiellement de découvrir comment et dans quelle mesure l'enfant de cet âge peut saisir, compendre ou interpréter l'expression d'autrui ; comment et dans quelle mesure il est capable de s'exprimer lui-même par des moyens différents des ressources de la langue. La comparaison de ces moyens et de ces ressources, la collaboration des professeurs intéressés devraient contribuer efficacement à une orientation conforme aux véritables aptitudes de l'enfant.

(1) R.M./F. n° 38 (31-10-60), p. 3197).

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

73° M. G.J., Juvisy (S.-et-O.)

Est-il exact que l'on rencontre des instruments de la famille du biniou en Hongrie ? Je croyais que ces instruments ne se rencontraient qu'en Ecosse et en Bretagne.

Non, cher lecteur : leur répartition géographique est beaucoup plus vaste ! Pensez déjà au Berry et à l'Auvergne !

On trouve en Hongrie non pas des binious, qui sont typiquement bretons, mais des cornemuses d'un type primitif dont l'outre est une entière peau de bête, et qui portent le nom particulier de *duda*. La question m'intéresse d'ailleurs particulièrement, et j'ai l'intention de demander, dans un certain temps, l'hospitalité à *l'Education Musicale*, pour la publication d'une enquête sommaire de ce point particulier d'organologie auquel plusieurs collègues paraissent s'intéresser.

74° Mlle M.P., Cherbourg (Manche)

Existe-t-il un enregistrement de La Folia *de Corelli ?*

Il n'existe pas, à ma connaissance, d'enregistrement séparé de cette œuvre. Voyez les deux 33 t. 30 cm A.P. 14.024 et Philips 380 (Récital Arthur Grumiaux).

75° M. J.C., Paris (12e)

Où pourrais-je trouver une analyse de la Symphonie Inachevée *d'Anton Brückner ?*

La *IXe symphonie en ré mineur* d'Anton Brückner, composée entre 1887 et 1896, est effectivement restée inachevée à la mort du compositeur. Pendant ses derniers jours, Brückner répétait que son propre *Te Deum* de 1884 pourrait servir de finale à la place de la grande fugue inachevée. Ce projet a été abandonné par Löwe qui, en 1903, entreprit une révision de la partition. En fait, cette œuvre écrite « pour le Bon Dieu tout seul » porterait mieux le titre de *Symphonie mystique*, l'épithète *inachevée* étant à mon sens inséparable du nom de Schubert (on a de ces manies parfois !).

Vous en trouverez l'analyse dans *La vie et l'œuvre d'Anton Brückner*, par Armand Machabey, Calmann-Levy (1945), pp. 164-175.

78° Mme L.P., Montréal (Qué.)

Les opuscules consacrés à l'analyse d'œuvres musicales lyriques, ballets ou musiques de scène sont très nombreux. *L'Education musicale*, dont vous souhaiteriez posséder certains anciens numéros, vous offre elle-même une quantité d'études de ce genre, telles que :

Années 51-52 : Analyse de *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart (Antoine Goléa).

Octobre 1952 : *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky (Jean Maillard).

Avril 1953 : *La Création du Monde* de Darius Milhaud (Jean Maillard).

Avril 1954 : *La taverne d'Auerbach* dans *la Damnation de Faust* de Berlioz (Jean Rollin).

Mai 1954 : *L'Amour sorcier* de Manuel de Falla (Alice Gabeaud).

Avril 1955 : *Israël en Egypte* de G. F. Hændel (Alice Gabeaud).

Mai 1955 : *Israël en Egypte* de G. F. Hændel (Jacques Chailley).

Mai 1955 : *Psaume XLVII* de Florent Schmitt (Jean Maillard).

Avril-mai-juin 1957 : *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger (Alice Gabeaud).

Novembre 1956 : *Manfred* de Robert Schumann (Jean Maillard).

Mars 1956 : *La Péri* de Paul Dukas (Alice Gabeaud).

Octobre-novembre 1957 : Finale de la *IXe Symphonie* de Beethoven (Jean Rollin).

Novembre 1957-janvier-février 1958 : *Hippolyte et Aricie* de Rameau (Alice Gabeaud).

Mars-avril 1958 : *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Alice Gabeaud).

Mai-juin 1958 : *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (Alice Gabeaud).

Décembre 1958 : *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky (René Kopff).

Avril 1959 : *L'Oiseau de Feu* de Stravinsky (Jean Rollin).

En ce qui concerne les ouvrages de librairie, vous auriez intérêt à vous les procurer en bloc chez un libraire spécialisé; par exemple Ploix, 48, rue St-Placide, Paris-6e, ou chez Cauchard, 23, quai St-Michel, Paris-5e. Voici quelques-uns des très nombreux titres :

Antigone de Honegger (Paul Collaer) - *Ariane à Naxos* de R. Strauss (L. Ponnelle) - *Ascanio* de Saint-Saëns (Charles Malherbe) - *Barbier de Séville* de Rossini (G. Gatti) - *Billy Budd* de Banjamin Britten résumé sans analyse) - *Boris Godounov* de Moussorgsky (Robert Godet) - *Carmen* de Bizet (Charles Gaudier) - *Carmen* de Bizet (Henri Malherbe) - *Le Chevalier à la Rose* de Richard Strauss (L. Ponnelle) - *Don Juan* de Mozart (Julien Tiersot) - *Don Juan* de Mozart (Pierre J. Jouve) - *La Damnation de Faust* de Berlioz (J. G. Prod'homme) - *Damnation de Faust* de Berlioz (Adolphe Boschot) - *Esclarmonde* de Massenet (C. Malherbe) - *L'Enfance du Christ* de Berlioz (J. G. Prod'homme) - *L'Etranger* de Vincent d'Indy (M. Calvocoressi) - *Faust* de Gounod (P. Landormy) - *Fervaal* de Vincent d'Indy (Pierre de Bréville) - *Fidelio* de Beethoven (M. Kufferath) - *La Flûte enchantée* de Mozart (M. Kufferath) - *Le Freischütz* de K. M. Weber (G. Servières) - *Gwendoline* d'Emmanuel Chabrier (E. Destranges) - *Lakmé* de Léo Delibes (J. Loisel) - *Lohengrin* de Richard Wagner (A. Himonet). Toutes les grandes œuvres de Richard Wagner font l'objet d'une analyse dont l'éloge n'est plus à faire dans *Le Voyage artistique* à Bayreuth de Lavignac qui vient d'être récemment réédité par les soins d'Henri Büsser. — *Louise* de Gustave Charpentier (A. Himonet) - *Manon* de Massenet (J. Loisel) - *Marouf* de Henri Rabaud (G. Knosp) - *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy (n° spécial 1957 de la Revue Musicale) - *Mireille* de Gounod (H. de Curzon) - *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Maurice Emmanuel) - *Salomé* de Richard Strauss (M. Kufferath) - *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (Henri Collet) - *Sigurd* de Reyer (H. de Curzon) - *Les Troyens* de Berlioz (Etienne Destranges) - *Wallenstein* de Vincent d'Indy (Paris, 1908) - *Wozzeck* d'Alban Berg (P. J. Jouve), etc.

79° M. M.T., Fontaine (Isère).

Demande des chœurs pour des fêtes scolaires de plein air.

Le problème est le même dans toutes les villes où s'or-

ganisent de telles fêtes. Je pense — cédant peut-être à une solution de facilité — que vous auriez intérêt à vous cantonner dans des harmonisations très simples à deux, trois voix au grand maximum. Dans le genre de fêtes auxquelles vous faites allusion — fêtes omnisports en plein air — seul l'effet de masse compte et il ne faut guère chercher à raffiner. Ce qui ne vous empêche pas de trouver des compositions d'une excellente tenue.

Connaissez-vous le *Chant du Stade* de Raymond Loucheur, édité chez Durand ? Et le *Chantons jeunes filles* de Georges Auric ? La chanson estudiantine *Gaudeamus igitur* sonne aussi très bien, harmonisée à deux ou trois voix. Vous connaissez sans doute les numéros de l'*Anthologie scolaire* consacrés au chant choral. Vous auriez intérêt à demander aux grands éditeurs les catalogues de musique chorale qu'ils tiennent à votre disposition. Je ne puis envisager de les résumer ici.

N'étant qu'à quelques kilomètres de Grenoble, vous pourriez demander un rendez-vous à notre collègue M. Pittion qui pourrait vous aider efficacement.

80° M. R., Moulins (Allier).

Existe-t-il des enregistrements effectués avec précision, permettant d'entendre et de comparer des gammes, accords, intervalles, fragments musicaux exécutés dans les quatre systèmes d'accords : pythagoricien, zarlinien, holderien, tempéré. Dans l'impossibilité de se faire une idée concrète de ces systèmes, il semble impossible de comprendre et d'expliquer les discussions qui s'y rapportent ?

Pas à ma connaissance : sauf pour le dernier système (évidemment). Quoi qu'il en soit, il me semble qu'il existe à Anvers un orgue accordé selon l'ancien système de Zarlin : peut-être cet instrument a-t-il été enregistré ? Il faudrait vous renseigner là-bas.

Peut-être l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris possède-t-il de tels enregistrements puisque M. Chailley en mentionne dans son cours en Sorbonne 1954-55. Je transmets votre demande à Mlle Weber qui pourra certainement éclairer ma lanterne.

81° M. P.C., Marseille (6e).

Vous serait-il possible de me donner quelques éléments biographiques précis sur Janequin, renseignements qui me permettraient de tracer pour mes élèves les grandes étapes de la vie de ce compositeur ? Merci.

La biographie de Janequin est loin d'être tracée avec précision, cher collègue. Il m'est donc difficile de répondre parfaitement à vos questions. Quoi qu'il en soit, voici une maigre chronologie due aux plus récentes recherches, celles de Jacques Levron, François Lesure et Paul Roudié.

c. 1480 : naissance à Châtellerault.

c. 1526 : Janequin se trouve dans la région bordelaise; bénéficiaire d'une cure à St-Michel de Rieufet; chargé de recruter un chantre pour le chapitre de St-André de Bordeaux.

1528 : Publication du premier Livre de *Chansons* (chez Attaingnant).

c. 1530 : nommé chantre du roi François Ier, charge dont il se démet, semble-t-il, assez rapidement.

1531 : Diacre prébendé à Garrosse (diocèse de Dax); cure de St-Jean de Mezos près de Bordeaux. Durant l'année, Janequin passe en Anjou. Bénéficiaire de la cure de Brossay, puis d'Avrillé. Chanteur à la psallette N.-D. d'Angers.

1533 : *Sacrae cantiones seu motectae* (recueil perdu).

1534 : Maître de la Psallette d'Angers. Malgré son âge, il entreprend des études à l'Université de la ville, sans doute dans le but d'améliorer sa situation pécuniaire qui cependant sera toujours précaire.

1536 : Curé d'Unverre près de Chartres.

1537 : Publication des *Chansons de la guerre* (Attaingnant).

1538 : Premier livre du *Difficile des Chansons* (J. Moderne).

1540 : VIIIe livre des *Chansons* (Attaingnant).

1549 : Livre I contenant 28 *psaumes de David* (Du Chemin).

Installé la même année à Paris, il s'inscrit encore à l'Université. Il est nommé chapelain du Duc de Guise.

1555 : *Second livre de chansons et cantiques spirituels* (Du Chemin).

1556 : *Lamentations de Jérémie* (Le Roy et Ballard).
Livre I et II des inventions musicales (Du Chemin).
Nommé Chantre de la Chapelle royale.

1558 : Nommé compositeur ordinaire du Roi.

1559 : Edition du *Verger de Musique* (Le Roy et Ballard).

C'est cette année-là que Janequin a rédigé son testament daté de la rue de la Sorbonne. On ne pense pas actuellement qu'il soit mort après 1559.

QUESTIONS A NOS LECTEURS

76° Mlle M.P., Cherbourg (Manche)

a) *Un lecteur connaîtrait-il des harmonisations à voix égales de préférence, pour les chants suivants :* Dors, petit garçon (*Alsace*), L'autre jour j'étais en route (*Rouergue*) *?*

b) *Pourrais-je obtenir quelques renseignements sur l'orgue de cinéma d'une part, sur le métier d'accordeur de cloches d'autre part.*

c) *Chez qui sont édités les jolis canons de Reynaldo Hahn, entre autres :* Je n'ai pas de palais de marbre ?

77° M. M.V., Mons-en-Hainaut (Belgique)

Pourriez-vous m'indiquer l'éditeur des Chansons enfantines *de Pierre Alin ?*

DISTINCTION

René Berthelot, Directeur du Conservatoire de Musique d'Orléans, vient de recevoir la Médaille d'Or au Concours international de Vercelli (section de composition musicale) et se classe donc 1er sur 103 concurrents.

Nous prions M. R. Berthelot de trouver ici l'expression de nos vives félicitations.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *Décembre,* votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS SUPÉRIEUR — FIN D'ETUDES

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Le 4 décembre 1960 est célébré le tricentenaire de la naissance d'André Campra, originaire d'Aix-en-Provence.

Son nom occupe une place prépondérante dans la période comprise entre Lully et Rameau. Ordonné prêtre à 18 ans et voué dans sa jeunesse exclusivement à la musique d'église (1), il abandonne les ordres et aborde le théâtre à 37 ans. Deux opéras ballets marquent sa carrière : « L'Europe galante » jouée à l'Académie Royale de Musique dès 1697 et « Les Fêtes Vénitiennes » qui furent créés également à Paris le 17 juin 1710 et y remportèrent un éclatant et durable succès. De cette dernière œuvre nous avons extrait le Rondeau de la Folie qui séduira sans nul doute des jeunes filles de 13 à 15 ans aux voix claires et souples.

Cependant ne prenons pas le mot folie dans son sens actuel, interprétons-le plutôt comme un synonyme de fantaisie spontanée et capricieuse que la raison et l'austérité ne sauraient contrôler.

CHANT A L'ETUDE

(publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur)

RONDEAU (2) (extrait des Fêtes Vénitiennes)
Musique de CAMPRA (1660-1744)

Edition avec accompagnement chez Lemoine, 17, rue Pigalle (n° 318 de la collection le Chant classique).

***

Une grâce aimable et légère, une allure spirituelle domineront l'exécution sans en exclure la couleur puisque les nuances s'échelonnent du « Dolce » au « forte ».

Les phrases musicales tour à tour conjointes ou nettement disjointes, majeures ou mineures, détachées ou liées portent en elles une variété pleine de caprice comme le personnage lui-même.

Présentation.

La folie — disons la fantaisie — appelle à elle tous ceux qui veulent « goûter les charmes de la vie ». La folie n'est-elle pas inspiratrice de tous les plaisirs ? Ennemie de la Raison trop austère qui éloigne les jeux et les ris, la folie dispense le bonheur aux heureux mortels qui la prennent pour guide.

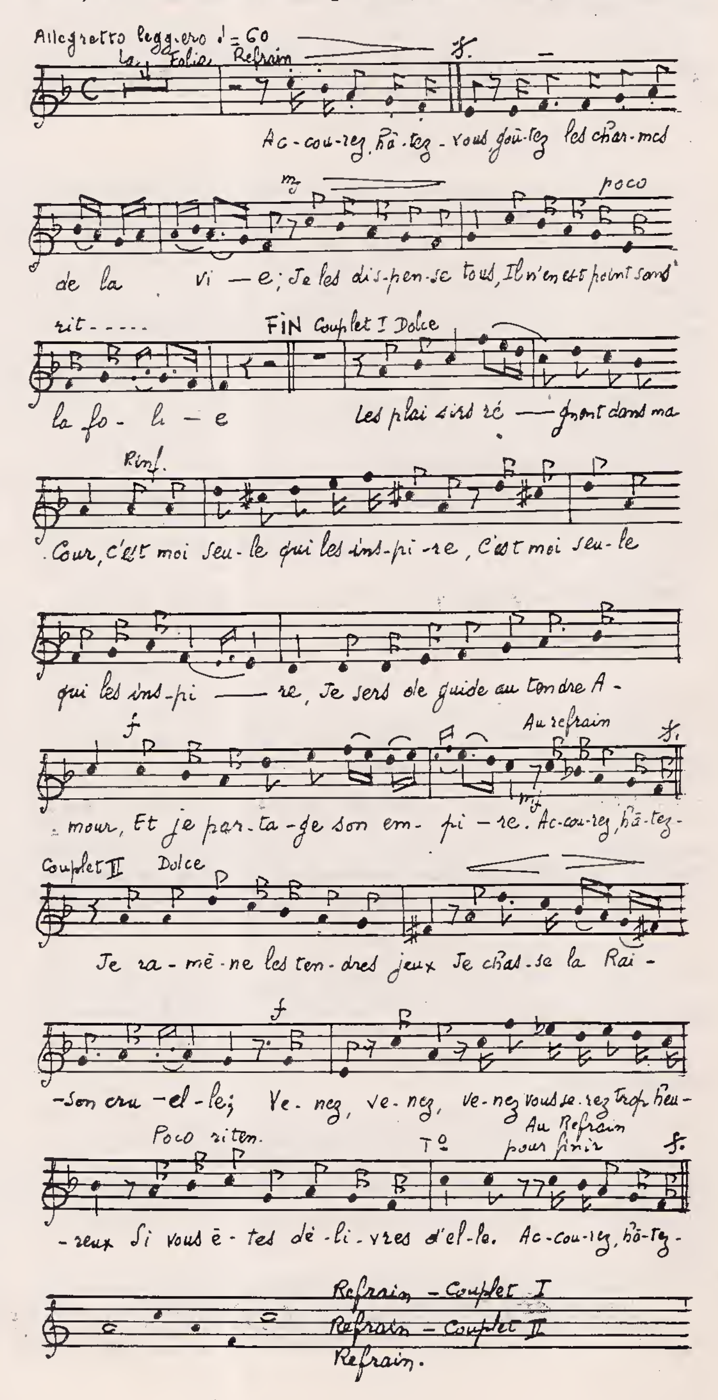
Généralités et difficultés.

Sous une écriture apparemment compliquée ce Rondeau se grave facilement dans la mémoire. Il sera évidemment difficile d'obtenir la légèreté et la netteté désirables des grupetti.

Cependant un travail solfégique minutieux, puis vocalisé permettront d'atteindre à une exécution honorable.

Des exercices d'attaque de consonnes, de sons détachés, d'étendue, prépareront utilement les voix. Les demi-tons assez nombreux demandent à être rigoureusement justes. Comme nous le recommandons à chaque étude, les sensibles seront très près des toniques.

Ce rondeau oscille entre les tonalités de fa majeur, ré mineur, sol mineur, si bémol majeur. Aussi devra-t-on s'attarder assez longuement aux exercices de modulations indiqués plus bas. Quant à la direction, sans être extériorisée, elle demeurera très précise, sans raideur. Les débuts



de phrase, placés tour à tour sur les 2e temps, 2e moitié du 2e ou du 3e temps seront indiqués d'un geste net afin que nulle précipitation ne s'en suive sur les double-croches qui succèdent aux demi-soupirs.

Quant aux sons « staccato », ils sont détachés sans sécheresse.

Orientation de l'étude.

Culture vocale. Exercices de souplesse et vocalises amèneront une bonne exécution des coulés et du grupetti (*voir* 3 *du tableau terminal*).

Les exercices d'attaque de syllabes achemineront vers une bonne émission des sons détachés (refrain - *voir* 4 *du tableau terminal*).

Exercices en mineur.

(Préparation aux mesures 3 et 4 du couplet I - 1 et 2 du couplet II). En ré mineur et sol mineur principalement. Insister sur la tierce mineure et la sensible (*voir* 5 *du tableau terminal*).

Justesse.

Les modulations de fa majeur en ré mineur peuvent présenter quelques difficultés (couplet I), celle de fa majeur à sol mineur (fin du refrain début du couplet II) posera de nouveaux problèmes ainsi que la modulation de sol mineur à si bémol majeur (venez, venez, etc.). Envisageons donc une série d'exercices d'intonation passant de l'une à l'autre de ces tonalités. Ces exercices sont conduits sur portée à la baguette au tableau.

Etre très exigeant quant à la justesse du 3e degré et de la sensible (*voir* 6 *du tableau terminal*).

Progression à adopter.

Les élèves doivent avoir la partition sous les yeux : *a*) sur papier ou *b*) copiée au tableau.

La mesure offrant certaines difficultés nous aurons recours à des procédés un peu spéciaux à ce chant.

Chant par le maître (en entier).

Etude du refrain. — 1) Le maître rechante ce refrain. — 2) Lecture des notes chantées sans mesure par les élèves (plusieurs fois). — 3) Lecture des paroles à mi-voix et dans le rythme exact par le maître puis par les élèves (plusieurs fois). — 4) Vocalise des notes (non legato et légèrement). — 5) Vocalise des notes en mesure. — 6) Adaptation des paroles : *a*) souligner d'un trait les syllabes sur lesquelles 2 notes sont chantées; de 2 traits les syllabes sur lesquelles 3 notes sont chantées. — *b*) « Accourez, hâtez-vous, goûtez les charmes de la vie ». — Faire chanter lentement en les détachant les paroles en mesure. Ne pas craindre de décomposer les grupetti, et faire reprendre plusieurs fois par le solfège si besoin est, les notes correspondantes à « de la vie ».

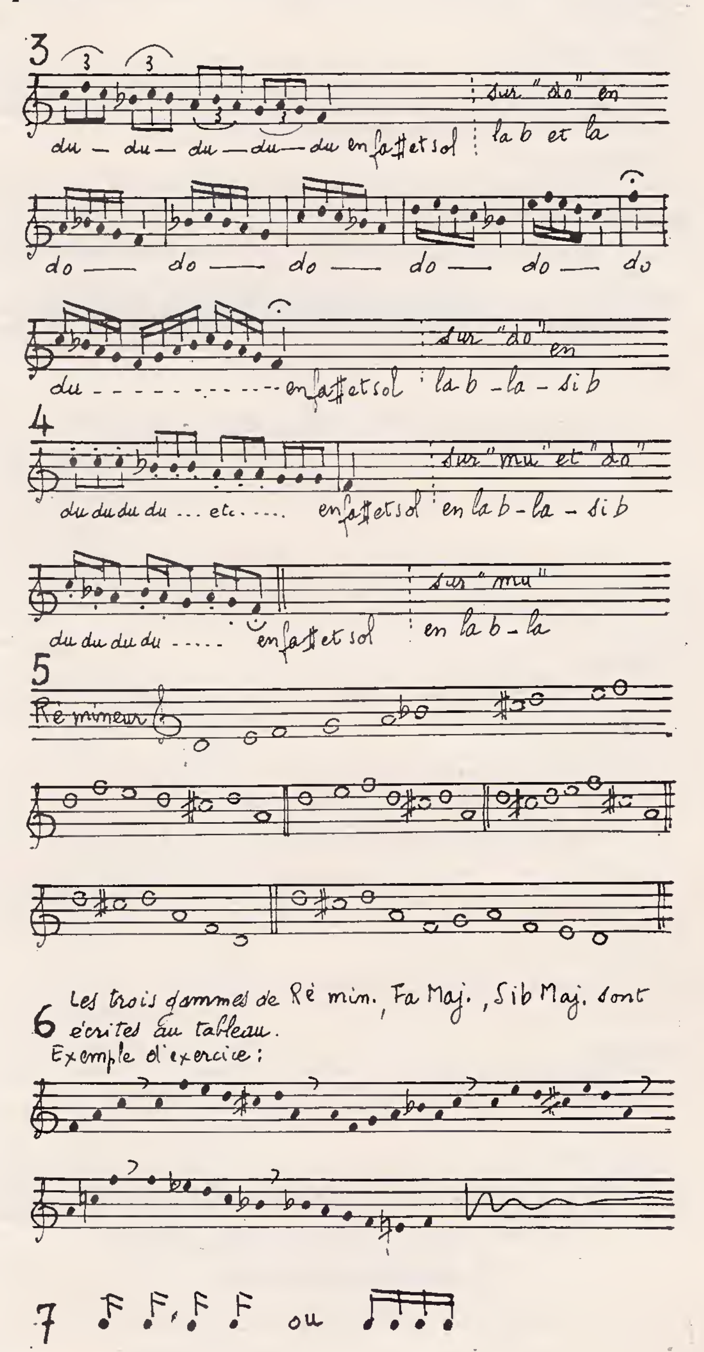
Puis faire chanter les paroles en mesure. — *c*) Je les dispense tous (même progression mais phrase facile). — *d*) Il n'en est point sans la folie (voir *b*). — *e*) enchaînement de *c* et *d*. — *f*) enchaînement de tout le refrain. — *g*) Etude du couplet I (qui aura été préparée par les exercices indiqués aux paragraphes Orientation de l'étude, Justesse). Même processus qu'au refrain. Diviser le couplet par vers (qui enjambe toujours la barre de mesure). — *h*) Enchaînement refrain; Couplet I; Refrain. — *i*) Etude du couplet II (voir exercices préparatoires Orientation de l'étude, Justesse). Même travail que précédemment. Division par vers. — *j*) Enchaînement Refrain; Couplet II; Refrain. — Enchaînement du Rondeau entier.

Interprétation.

Se conformer strictement aux nuances indiquées sans exagérer les « crescendo » et les « forte », ce qui alourdirait le chant et trahirait le caractère de cette musique du début du XVIIIe siècle.

Une diction précise s'impose, estomper les syllabes muettes sans toutefois les escamoter.

Les respirations se placent tout naturellement entre chaque vers.



Exécution.

Seules des jeunes filles de 13 à 15 ans peuvent aborder ce chant. Leur nombre ne dépassera pas 30 à 35.

Le mouvement allegretto est sans agitation, sans hâte, mais aussi bien entendu sans lenteur. Nous pourrions en d'autres termes le traduire modéré, mais un peu allant.

NOTION THEORIQUE A EXPLOITER

Les divisions du temps

Les élèves connaissent dans ces classes les multiples du temps : ronde - blanche - blanche pointée.

Elles doivent être familiarisées avec la croche.

Revision de la croche (mesures 1 et 2 du 1er couplet), analyse des valeurs sous « les plaisirs » sous « (ré)gnent dans ma cour ».

Constatations.

La double-croche : la croche peut elle-même se diviser en deux parties égales ? exemple : (4e temps 2e mesure du refrain - 3e temps 4e mesure du refrain).

Constatations :

Dans les 2 cas il y a 4 notes par temps; et dans le 2e cas 4 syllabes pour 1 temps, ce qui est plus précis encore.

Nom donné à ces figures des notes qui valent 1/4 de temps : double croche.

Ecriture de ces valeurs (7).

Le double crochet explique la dénomination double croche alors que cette valeur vaut en réalité une demi-croche.

Silences correspondants :

Les élèves savent que le demi-soupir correspond à la croche (mesure 3, constatation). Le quart de soupir correspond à la double croche (mesure 4 du 2e couplet, constatation).

Croche pointée, double croche (voir n° 72, novembre 1960, p. 13/41 : Notions théoriques à exploiter).

---

(1) Un enregistrement tout récent du Requiem de Campra est à signaler, Erato 1. D.E. 3151 - Stéréo S.T.E. 50 051.

(2) Lors de l'exécution sans accompagnement ne pas tenir compte des mesures de silence.

AVIS ADMINISTRATIFS

Taux des heures supplémentaires au 1-8-60

	Taux de l'heure année en NF	Taux de l'heure-année de suppléance éventuelle en NF
Professeurs certifiés degré supérieur ..	445,05	11,13
Chargés d'enseignement (1er degré)	365,40	9,14
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques :		
Certifiés degré supérieur	374,22	9,36
Certifiés 1er degré	331,74	8,29
Non certifiés	261,90	6,55

(B.O. n° 28, 20-10-60.)

Taux des heures supplémentaires au 1-10-60

	Taux de l'heure-année en NF	Heure de suppléance éventuelle en NF
Professeurs certifiés degré supérieur ..	453,69	11,34
Chargés d'enseignement (1er degré)	372,51	9,31
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques :		
Certifiés degré supérieur	381,51	9,54
Certifiés 1er degré	338,22	8,46
Non certifiés	267,03	6,68

(B.O. n° 28, 20-10-60.)



SCHOLA CANTORUM

ÉCOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896
par Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent D'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris, et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : DANIEL-LESUR
Directeur-Adjoint : Pierre WISSMER. Inspecteur des Etudes : André MUSSON
Administrateur : Guy TREAL. Secrétaire Générale : Jacqueline du BOUSQUET



COMITÉ D'HONNEUR

In memoriam : ALBERT ROUSSEL - ARTHUR HONEGGER - FLORENT SCHMITT

LOUIS AUBERT
GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
LOUIS DUREY
PAUL LE FLEM
JACQUES IBERT
ANDRE JOLIVET
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
RENE NICOLY
MARC PINCHERLE
FRANCIS POULENC
ROLAND-MANUEL
JEAN RIVIER



PREPARATION AUX CARRIERES OFFICIELLES DE LA MUSIQUE

Section spéciale de préparation à l'INSTITUT DE MUSICOLOGIE
Placée sous la Direction de Jacques CHAILLEY

Section spéciale de préparation aux EXAMENS DU PROFESSORAT DE LA VILLE ET DE L'ETAT
Direction des études : André MUSSON

Section spéciale de préparation aux concours de la RADIODIFFUSION-TELEVISION FRANÇAISE
(Discothécaire, Bibliothécaire, Phonothécaire, Cinémathécaire, Photothécaire)

Cours de préparation aux carrières d'INGENIEUR DU SON ET DE METTEUR EN ONDES
(Radio, Télévision, Disque, Cinéma)
Cours confié à J. E. MARIE

*

Cours par Correspondance

*

Les examens de fin d'année sont sanctionnés par l'attribution de mentions, médailles, certificats, diplômes supérieurs et prix de virtuosité.

Les inscriptions sont reçues, à tous les degrés dans les Divisions Préparatoire, Elémentaire, Moyenne, Secondaire et Supérieure sans limite d'âge, à tout moment de l'année au Secrétariat :

269, rue Saint-Jacques, PARIS-5e - Téléphone : ODEon 56-74.

Pergolèse : La Servante Maîtresse [1]

par A. GABEAUD

ANALYSE

Le texte, du poète Federico (Napolitain), est très simple, formé de monologues et dialogues exposant les ennuis d'un célibataire en butte aux discussions avec sa servante, qui, par une supercherie, arrive à décider son maître à l'épouser.

1er Intermède.

Consacré aux récriminations d'Uberto et ses disputes avec Serpina.

I) *Air* en 2 parties, accompagné par l'orchestre. Les paroles sont la répétition d'un aphorisme connu : « Attendre sans voir venir; Rester au lit sans dormir; Travailler sans parvenir, sont trois choses qui font mourir ! » Inutile de dire que le personnage n'a rien d'un moribond... et il attend ?... son chocolat que la servante Serpina lui fait désirer.

A) *Ritournelle,* très alerte. Chant (mes. 7) (1). Le même motif se répète 3 fois en montant d'un degré chaque fois, soutenu par des sauts d'octaves et un autre petit dessin qui ramènera celui de la ritournelle. Cadence à la Dominante (mes. 20).

B) On repart, accompagné par la ritournelle, puis des croches détachées qui témoignent de l'impatience d'Uberto. On regagne la tonique et l'orchestre conclut. Le valet Vespone a écouté sans sourciller...

Récitarif (sec) très rapide sur la Basse continue. Uberto fulmine contre Serpina. Le valet sort et revient, ramenant la servante qui s'en prend au valet et le soufflette; Uberto se fâche, renvoie le domestique et réclame son chocolat que Serpina lui refuse.

II) *Aria da Capo.* Dès le début, on trouve une formule de cadence mélodique chère à l'auteur puisque il l'a employée dans beaucoup d'autres œuvres de tous genres (2). La répétition de ce dessin ne répond qu'à une innocente manie musicale sans aucune intention expressive. Les phrases musicales de cet Air sont formées de petits bouts qui mettent bien en valeur les griefs que ressasse Uberto.

A) Après la ritournelle, le chant commence (mes. 7), se dirige d'abord vers la dominante, cadence (mes. 19). On repart avec la formule (2) (mes. 22 et 24). On module : *sol* mineur, puis *fa* (tonique). Le summum de la colère aboutit à un *fa* tenu et répété (mes. 38 à 40), l'orchestre achève cette partie de l'Aria dans le ton.

B) Milieu plus calme, commence en *fa mineur* (mes. 58) avec des croches liées, puis une vocalise descendante vers la dominante. La voix reprend les paroles, module vers *ré mineur* (Uberto est très triste !) il se tourne vers le valet avec la formule (2) : « Che dici-tu ? » en *ré mineur.* Le valet n'en dit rien et l'orchestre qui n'a cessé d'accompagner l'Air nous ramène au ton initial, et c'est la reprise de A) qui conclura.

Récitatif. Nouvelle discussion entre Uberto et sa servante. Uberto veut sortir, Serpina s'y oppose... Dialogue très animé, la ligne du récit module et se montre parfois expressive.

III) *Aria da Capo.* Serpina affirme sa résolution d'être la maîtresse et de se faire obéir en tout. Allegro très alerte, pas de ritournelle.

A) 1re *phrase* en 3 sections : a) vers la dominante, cadence (mes. 33) — b) partant de *mi* avec le même dessin (3) qui revient au ton, cadence (mes. 61) — c) amène un autre motif presque similaire en *la mineur* pour revenir conclure en majeur.

B) Milieu, plus bref en *ré* (sous-dominante), terminé par l'orchestre.

A') Reprise de tout le début.

Récitatif : Uberto et Serpina discutent; elle déclare qu'elle va se marier.

IV) *Duetto,* en 2 parties de coupe similaire : A) vers la dominante; B) vers la tonique.

1re *partie* : A) en *sol : Ritournelle* : Chant : Serpina (4) (mes. 8), très alerte; remarquer les sauts d'octaves sur les paroles : « furbi, ladri », cadence à la dominante. Uberto (mes. 17) : mêmes dessins en *ré,* vocalises vers *la.*

B) Serpina (mes. 28), nouveaux dessins vers *fa dièse mineur.* Uberto, plus grave (mes. 40), petit mouvement chromatique vers *là.* Serpina et Uberto, dialogue plus serré, puis ensemble (mes. 46). Cadence en *ré,* à l'orchestre.

2e *partie* : A') Serpina (mes. 57) reprend en *ré,* pour revenir au ton initial (elle cherche à exciter la jalousie d'Uberto) tout en badinant.

B') Uberto en *sol* (mes. 61) dialogue; le chromatisme revient mais dure moins. Uberto, en *sol mineur.* Duo (mes. 85) avec des passages en mineur. Uberto prend pour terminer la formule (2) mes. 110. L'orchestre conclut.

2e Intermède.

Le valet Vespone paraît, vêtu en militaire, et Serpina le présentera comme son futur, ce qui amènera Uberto à tout faire pour retenir Serpina.

Récitatif : Serpina explique son rôle à Vespone. Uberto entre (mes. 8). Il discute, mais Serpina a le droit de se marier, malgré les remontrances de son maître qui est malheureux.

I) *Air* de Serpina, forme Da capo, mais dont chaque partie fait alterner un Largo qui commence comme le Duetto (4) et un Allegro (5).

A) Ritournelle en *si bémol,* chant (mes. 3). Le *Largo* va vers la dominante.

B) *Allegro* (5) à 3/8 en fa, cadence en *fa.*

A') *Largo* part de *fa* et *s'achève* en *si bémol*; on retrouve les rythmes du 1er Largo. B') *Allegro* en *si bémol* (5) très peu différent du premier.

Milieu, formé des mêmes éléments, mais en *sol mineur* : A") Largo et B") Allegro en *sol mineur* (5).

Da Capo : reprise de A) B), A') B'), pour conclure dans le ton.

Récitatif, devient dramatique, en son milieu, par les modulations et la participation de l'orchestre écrit à partir de la mes. 18. Après un dialogue entre Uberto et Serpina, celle-ci sort. Uberto, demeuré seul, réfléchit et incline vers la décision d'épouser Serpina, des arpèges, et des gammes lui répondent, décrivant l'agitation du personnage. Tout à fait récit d'Opéra très libre et expressif. Cadence sur *ut.*

II) *Aria,* da Capo. Uberto en *mi bémol* retrouvant la formule (2).

(1) Voir E.M. n° 71, d'octobre 1960, p. 4 et 5.

A) Ritournelle et chant (mes. 12) où le dessin (6) est répété 3 fois, un arrêt (mes. 25) lui permet de réfléchir avant de continuer ses plaintes. Quand il se dit : « Pense à toi ! » c'est lentement, gravement, avec des rondes (v. mes. 30 à 40). Un *ré bémol* en souligne le sérieux. Cadence en *fa*. Il reprend et ramène la formule (2), puis s'arrête (en *si bémol*), ce qui l'incite de nouveau à penser à lui (mes. 65 et suiv.). Après la cadence en *mi bémol*, l'orchestre termine.

B) *Milieu* en *ut mineur*, différent (mes. 82). Après une cadence en *sol mineur*, on reprend tout le début à partir du chant.

Récitatif. Serpina avec son fiancé muet et menaçant. Uberto ne veut pas de ce mariage, avoue son penchant, le valet se démasque, et tout finit très bien.

III) *Duetto* final, forme Da Capo, comprenant comme les précédents : Une longue phrase binaire (a, vers la dominante, b vers la tonique); un milieu modulant : une seule phrase courte; reprise de toute la première phrase.

A) *Ritournelle*, très alerte, a) dialogue : Serpina (7) (mes. 11), Uberto (mes. 17) avec les mêmes dessins (formule 2, mes. 22). Cadence à la dominante. Uberto, puis Duo allant à la dominante. b) On repart : Dialogue plus bref et Duo (mes. 31) vers la tonique. Des onomatopées évoquent une bastonnade éventuelle; la conclusion est très joyeuse.

B) *Milieu* (mes. 78) plus court, modulant; dialogue et duo en *sol*.

A') Reprise de tout le début pour terminer.

On voit que les détails de cette petite œuvre sont soignés et bien écrits. Le succès de la pièce est dû, non seulement à la grâce de la musique, mais aussi à la vivacité des dialogues et récitatifs, vivacité toute italienne à laquelle les Français n'étaient pas habitués !

Dans la version française rédigée en 1754, et publiée en 1756, les récits sont remplacés par le « parlé » d'Opéra-comique. Un Air a été ajouté, précédé d'un récit d'Opéra dans le 1[er] Intermède. Le 2[e] Intermède commence par un Air de Serpina (Zerbine) suivi d'une scène parlée et d'un autre Air ajouté. Le récit accompagné (p. 96) est conservé, mais le Duetto final est remplacé par un autre plus court. Les noms des personnages sont changés (et non traduits), ainsi que quelques passages des morceaux conservés. Cette manie des « arrangeurs » a sévi longtemps au XIX[e] siècle, et continuerait sans l'attitude ferme des bons musiciens qui cherchent à rendre les œuvres du passé dans toute leur intégralité.

LES CONCERTS DU MIDI

Association subventionnée par le Ministère de l'Education Nationale

Président : Jacques CHAILLEY
Vice-Président : G. MATORE
Secrétaire générale : G. PETIT-DUTAILLIS
Trésorière : Edith WEBER

Concerts de *Musique de Chambre,* tous les vendredis, de 12 h. 30 précises à 13 h. 30, jusqu'à Pâques 1961, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris-6ᵉ. (Concerts interrompus un mois, à l'occasion des congés de fin d'année.)

Au cours de la saison l'Association des Concerts de Midi fera entendre : l'Orchestre de Chambre Pierre Basseux, des concerts de Musique ancienne par le Quatuor Lœwenguth, Charles Ludwig, ténor et Françoise Petit, pianiste (*Musiciens de la Révolution et de l'Empire*); A. W. Galetti, cor solo de l'O.S.R. et Renée Peter, pianiste (*De la Corne au Cor d'Orchestre*); Un concert de Musique Hollandaise et Française par Noëmie Perugia, cantatrice, S. J. Hermann, violoncelliste, Jacqueline Dussol, pianiste, avec le concours de Carlos Duxen-Bang, pianiste; Colette Herzog, de l'Opéra et Aimée van de Wiele, claveciniste (*La voix et le clavecin en France et en Italie au* XVIIIᵉ *siècle*); des séances de *Musique française contemporaine* (Nouveau Trio de Paris) et Geneviève Gilain, cantatrice, de *Musique Romantique* (Hélène Boschi, pianiste et Herbert Handt, ténor); des concerts de *trio* (Dennemark Trio) *sonates violoncelle et piano* (Colette Delebarre et Madeleine La Candela); *flûte, alto et harpe* (Michel Debost, M. T. Chailley et Bertile Huguet); enfin un concert *harpe et chant* par Lily Laskine et Paul Derenne.

PRIX DES PLACES

3 NF - Etudiants, J.M.F., Activités musicales : **2 NF.**

ABONNEMENTS

5 Concerts au choix (renouvelable) : **12 NF.**
Tarif étudiant : **8 NF.**

ADHESION A L'ASSOCIATION DES CONCERTS DE MIDI

Membre adhérent : **10 NF** — Membre bienfaiteur : **20 NF.**

Les membres de l'Association bénéficient du tarif étudiant pour les abonnements. En outre ils reçoivent des invitations qu'ils peuvent utiliser à leur choix (5 pour les membres adhérents, 10 pour les membres bienfaiteurs).

BILLETS ET ABONNEMENTS A L'ENTREE DES CONCERTS

Les prospectus ne seront envoyés que **sur demande expresse** (s'inscrire à l'entrée). Prière de consulter les affiches (à l'Institut d'Art, dans les Facultés, Foyers d'Etudiants, certains marchands de musique et commerçants) et les journaux (Guide du Concert, Figaro, Combat). Les concerts sont également annoncés par la Radio : Nouvelles Musicales (France III) et Radio-Sorbonne (se renseigner à l'entrée).

Tous renseignements : Mme Petit-Dutaillis, 6, rue de Saint-Simon, Paris-7ᵉ - Littré 76-59 (entre 9 et 11 h. exclusivement).

Au concerts de Midi : **Buffet** (en sus) **à partir de 11 h. 30.**

Les concerts commenceront à 12 h. 30 exactement pour se terminer à 13 h. 30. Les personnes qui en ont la possibilité sont priées de venir au buffet **aussi tôt que possible,** le service ne pouvant être prolongé **pendant** le concert. Nous les en remercions d'avance.

NECROLOGIE

Tout récemment, nous avons appris le décès survenu en juillet dernier, aux îles Baléares, de M. Arthur Desmettre, Chevalier de la Légion d'honneur, Croix de guerre 1914-1918, Officier de l'Instruction publique depuis 1937, professeur d'Education musicale au Lycée Henri-IV de 1919 à 1956; notre collègue avait laissé à ses élèves le souvenir d'un homme actif, dévoué et bienveillant. Il s'était occupé notamment de l'organisation des Petites Chorales des Lycées et Collèges pendant de nombreuses années.

M. Desmettre était premier Prix de violon du Conservatoire de Paris et premier violon aux Concerts Colonne où il a joué un rôle important dans la diffusion de la musique des musiciens français contemporains qu'il faisait connaître aux chefs d'orchestre de cette Société.

Membre du jury au Conservatoire de Versailles et aux Concours Léopod Bellan, il avait formé de jeunes élèves violonistes et donnait encore l'année dernière de nombreuses leçons. Il avait subi, en la personne de son épouse, un deuil cruel.

Que tous les siens veuillent bien trouver ici, en même temps que nos vives condoléances, l'expression de nos sentiments très attristés.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

ILLUSTRATION SONORE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Réalisation : Emile DAMAIS - Jean ROYER

✶

CEP 100
25 cm Artistique avec livret

Programme officiel des classes de 6e des Lycées et Cours Complémentaires

MUSIQUE ANTIQUE GRECQUE

Partie didactique - L'Echelle sonore.

1. Le tétracorde - 2. Les genres. - 3. Les modes.

Anthologie Musicale

1. Fragment d'un chœur (Stasimôn) de la tragédie Oreste d'Euripide.
2. Premier Hymne Delphique à Apollon.
3. Hymne au soleil.
4. Epitaphe de Seikilos.
5. Hymne à la Muse.
6. Hymne à Calliope.

La musique instrumentale - Accord et étendue de différentes cithares.

Anthologie musicale - Fragments instrumentaux de Contrapollinopolis.

CHANT GREGORIEN

Partie didactique - Les modes
Les documents.

1. Kyrie eleison.
2. Trisagion des Impropères du Vendredi Saint.
3. Gloria in excelsis Deo.
4. Antienne simple des Vêpres : Dixit Dominus.
5. Graduel « Adjutor ».
6. Hymne pour la Fête de Saint-Jean.

Je voudrais attirer aujourd'hui l'attention sur une initiative pédagogique fort intéressante dans son principe...
Il s'agit d'une série de disques éducatifs basés sur « l'Illustration Sonore de l'Histoire de la Musique »... Toute une série d'exemples enregistrés font immédiatement comprendre ce qu'est un tétracorde, un mode, un genre chromatique ou diatonique. De même, on vous explique la technique du langage grégorien, et lorsque vous êtes bien pénétré des principes essentiels, vous écoutez avec une oreille neuve, les magnifiques enregistrements de plein chant par le Chœur des Moniales de l'Abbaye d'Ozon. Je ne sais rien de plus beau, de plus simple, de plus prenant, que les chants de la Croix et de la Résurrection, psalmodiés et gravés avec une égale perfection.

CLARENDON, « Le Figaro », 18-1-60.

CEP 101
25 cm Artistique avec livret

Programme officiel des classes de 6e des Lycées et Cours Complémentaires

LE CHANT GREGORIEN — SES PROLONGEMENTS

1. Naissance du Théâtre.

a) Tropes de Pâques ;
b) Fragments du « Ludus Sponsus ».

2. La Chanson Populaire.

Exemples de la transformation d'une mélodie grégorienne traditionnelle en chant populaire.
Exécution de quelques mélodies grégoriennes et des chants populaires qui en sont issus, à une voix puis dans des harmonisations en chœur ou avec piano : **La Pernette - Le Roi Renaud - Trimazô - Ai vist lou loup.**

✶

CEP 104
25 cm Artistique avec livret

Programme officiel des classes de 5e des Lycées et Cours Complémentaires

TROUBADOURS, TROUVERES, MINNESAENGER

MARCABRU : **Pax in nomine Domini.**
GUIRAUD de BORNEUILH : **Reis glorios.**
BERNARD de VENTADOUR : **Lan can folhon.**
JAUFRE RUDEL : **Canso de la Princesse lointaine.**
GAUCELM FAIDIT : **Planh sur la mort de Richard Cœur-de-Lion.**
ALPHONSE de CASTILLE : **Quen loar podia.**
RICHARD CŒUR-DE-LION : **Chanson de captivité.**
THIBAUT IV de CHAMPAGNE : **Li rossignos chante tant.**
Anonyme : **Belle Doëtte.**
MONIOT d'ARRAS : **Ce fut en mai...**
WALTER VON DER VOGELWEIDE : **Chant de croisade.**
SPERVOGEL : **Chant sur une alliance de la Chevalerie française et de la Chevalerie allemande.**
NEIDHART VON REUENTHAL : **Winder wie ist nu deim kraft...**

CHANT GRÉGORIEN

par le Chœur des Moniales de l'ABBAYE d'OZON

... « Cette musique est beaucoup plus qu'un art...
... toujours et partout, cette impression exquise de sobriété, de robustesse, de sérénité, de réserve, de parfait équilibre, en même temps que de souplesse, de liberté et de fluidité gracieuse, en un mot, de profondeur et d'intériorité. »

(Dom Joseph GAJARD, Maître de chœur de Solesmes « La Méthode de Solesmes »).

Les enregistrements de cette Collection exceptionnelle nous ont conduits à procéder au tirage d'un encart que vous trouverez dans chaque pochette de la Collection. Il vous permettra de suivre la musique avec — à votre choix — l'adaptation du texte soit en Français, soit en Latin.

✶

CEP 151
30 cm Artistique

CHANTS DE LA CROIX
CHANTS DE LA RESURRECTION

CEP 152
30 cm Artistique

CHANTS D'ESPERANCE
CHANTS DU REPOS

CEP 153
30 cm Artistique

NUIT LITURGIQUE DE NOEL
PAROLES DU SEIGNEUR

CEP 154
30 cm Artistique

MYSTERES DE NOTRE-DAME
PRESENCE DE NOTRE-DAME AU MONDE

Catalogue et Conditions : Réf. F

PRODUCTION CEPEDIC

23, Rue Asseline PARIS 14e — TÉLÉPHONE : SEG. 02-72

HENRY LEMOINE & C[ie], éditeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C.C.P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

SOLFEGES A DEUX ET TROIS VOIX

AUBANEL (G.) : **Solfège rythmique à 2 voix** .. (F.) **2,50 NF**
LOUCHEUR (R.) : **26 Leçons de solfège à 2 v.** (F. à M.F.) **2,50 NF**
NOEL GALLON : **Solfège à 2 voix** .... (M.F. à D.) **2,50 NF**
— **Solfège choral à 3 voix** .. (M.F. à D.) **2,50 NF**
ROGER DUCASSE : **6 Leçons à 2 voix à ch[t] de clés** (D.) **2,30 NF**
SIMON : **Solfions à 2 voix. Initiation au ch[t] choral** (F.) **2,90 NF**
SOHET (S.) : **Le Solfège à l'école (2 et 3 voix) :**
1[er] Recueil .... (T.F.) **1,60 NF**
2[e] Recueil .... (F.) **1,80 NF**
3[e] Recueil .... (Assez F.) **2,50 NF**
VILLATTE (J.) : **Solfège à 2 voix** ...... (T.F. à M.F.) **2,50 NF**

SOLFEGE CHORAL AVEC PAROLES

VILLATTE (J.) : **Livre à chanter pour la jeunesse**
(nouvelle éd. 1958). Progressif ...... **3,80 NF**
542 chants ou exercices avec paroles.
Ouvrage refondu en 2 Editions successives.
197 textes nouveaux.

MUSIQUE CHORALE (RECUEILS DIVERS)

		sans acc[t] NF	avec acc[t] NF
*ASBIL (J.) :	**L'Album à colorier**, cantate pour 2 voix d'enfants	**2,00**	**8,80**
* —	**Le Cirque volant**, cantate p. 2 v. enfants	**2,40**	**9,60**
* —	**Chansons plaisantes** (2 voix enfants) 1[er] Recueil. 9 Chansons d'après le folklore roumain	**2,40**	**7,30**
	2[e] Recueil. 9 Chansons d'après le folfrançais et autres	**3,20**	**8,00**
—	**Colindas**, Ch[ts] de Noël tirés du folklore roumain (3 v. a cappella)	**2,80**	
PLE (S.) :	**Chants d'hier et d'aujourd'hui**, 10 chœurs pour voix mixtes	**3,20**	
—	**La Petite Chanterie**, 12 chœurs pour voix égales	**2,50**	

VILLATTE (J.) : **Anthologie chorale :**
— 1[er] Recueil. Ecole française et franco-flamande (12[e] et 16[e] S.) .... **3,00 NF**
2[e] Recueil. Ecole française (17[e]-19[e] S.) **3,00 NF**
— **Canons et chœurs :**
1[er] Recueil. Anthologie du canon (F. à M.F.) **4,50 NF**
2[e] Recueil. 225 Canons .... (F. à D.) **4,50 NF**
— **Jeunes Voix.** 1[er] Recueil (Folklore) (vient de paraître) (F. à M.F.) **5,00 NF**
138 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales)
— **Pour les chorales de jeunes**, chœurs à 4 v. mixtes (F. à M.F.) Partition .... **3,50 NF**
Parties de v. séparées, chaque ...... **0,50 NF**
— **Recueil à 3 voix :** 170 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales .. (F. à M.F.) **4,50 NF**
— **Variétés**, 550 textes musicaux à une ou ou plusieurs voix .... (F. à M.F.) **4,50 NF**

* Les ouvrages précédés d'un astérique existent avec accompagnement d'orchestre.

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13[e]
C.C.P. Paris 1360-14

Max PINCHARD
Professeur d'Education Musicale

Introduction à l'Art Musical

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

1 Volume : 7,20 N.F.

CONNAISSANCE DE GEORGES MIGOT

Musicien Français

« Le compositeur dont les œuvres s'imposent tous les jours avec plus d'évidence et de force »

Style - Esthétique - Œuvres - Bibliographie

1 vol. av. exemples musicaux et 4 hors-texte

6,30 N.F.

A. DOMMEL-DIENY
Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne

DOUZE DIALOGUES D'INITIATION A L'HARMONIE

CLASSIQUE
suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale **accessible à tous les musiciens.** »

Une brochure in-8° avec exemples, exercices et devoirs très simples **5,00 N.F.**

CHŒURS
Michelle-Odile GILLOT

CHANTONS en GRIS et ROSE

11 chansons chorales à 2, 3, 4 voix égales sur des poésies de
Maurice CAREME

A la rencontre du Printemps
J'ai crié Avril
La Rose et le lilas
Ciel gris
Muguet
Il était 3 petits sapins
Pluie d'été
Le Pinson
Chanson de marche
La neige
Berceuse pour Noël

1 recueil format 24×26 .... **3,80 N.F.**

Max PINCHARD

CHANSON VOLE

10 Chants populaires harmonisés pour 2 et 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **3,30 N.F.**

AU JOLY JEU

15 Chants harmonisés pour 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **2,40 N.F.**

Imprimé en France — N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 4e trim. 1960 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.